BİLİM ve SANAT

AYLIK KÜLTÜR DERGİSİ

NİSAN 1981 4
75 TL.

ORHAN APAYDIN
SARGUT ŞÖLÇÜN
İLHAN SELÇUK
O. SAFFET AROLAT
NAZİF TEPEDENLİOGLU
GÜNEY GÖNENÇ
ERGİN DUYGU
AHMET ÇAKIR
AFŞAR TİMUÇİN
REMZİ İNANÇ
İVAN BORISLAVOV
RAFAEL ALBERTI
ÖZDEMİR İNCE
AZİZ ÇALIŞLAR
ŞÜKRAN KURDAKUL
GÜNAY AKARSU
YILMAZ ONAY
UĞUR KÖKDEN
ANIL ÇEÇEN
ENİS ÖZBANK
SEYDALİ
NEZİH DANYAL

SANATÇI VE SORUMLULUĞU



BİLİM VE SANAT
AYLIK KÜLTÜR DERGİSİ

•

Sahibi ve Sorumlu Yazı İşleri Müdürü
[illegible]

•

Genel Yayın Yönetmeni
[illegible]

•

Teknik Sorumlu
[illegible] BAŞKESİK

•

Dergi Adresi
Emek İşhanı (Gökdelen) Kat 13
No: 1208 Kızılay / ANKARA

•

Baskı
[illegible] Yayınevi ve Matbaası
G. Mustafa Kemal Bulvarı 32/C

•

Abone
Yurtiçi: Yıllık 900/Altı Aylık 450 TL.
Yurtdışı: Yıllık 36/Altı Aylık 18 DM

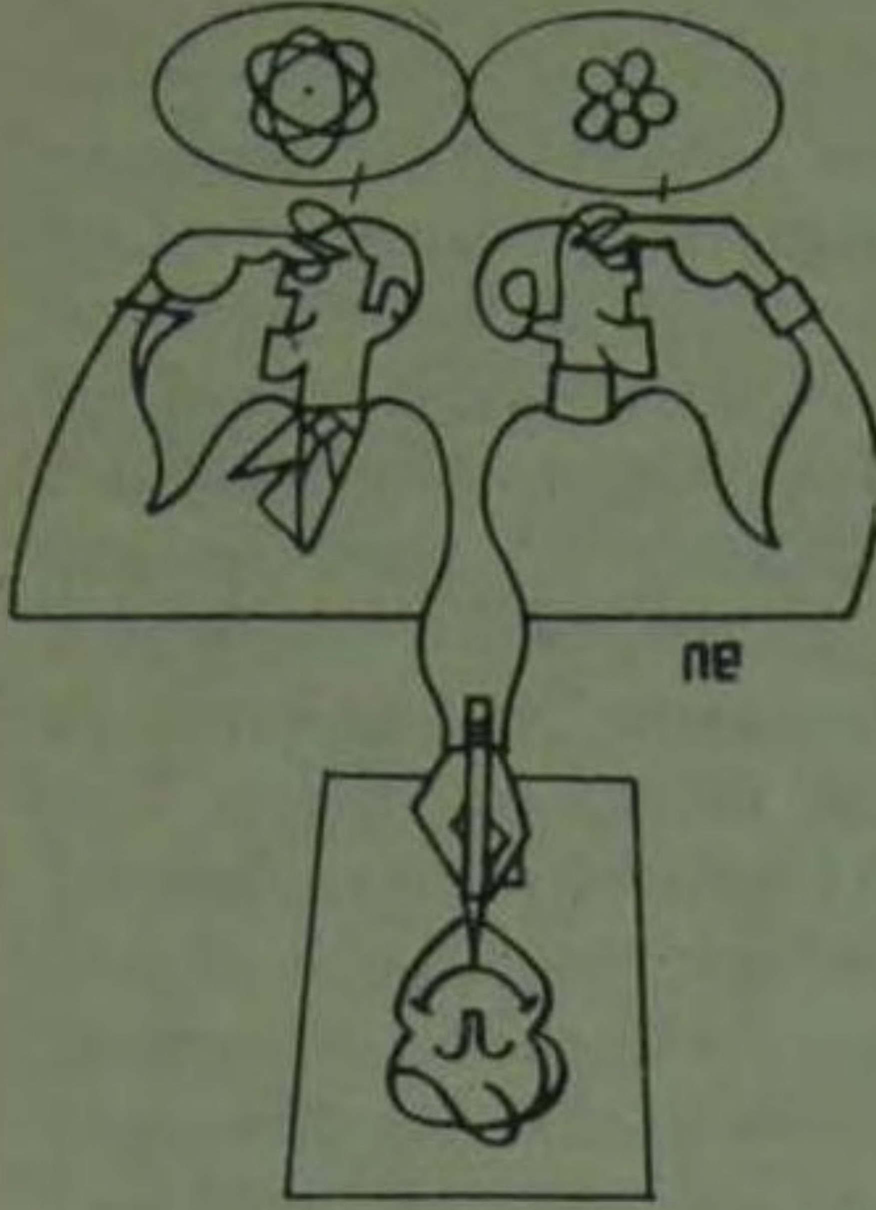
•

5 Adetten az isteklerde, her dergi için 75 TL.'lık posta pulu gönderilmesi yeterlidir.

•

Abone Olmak İçin
Posta Çeki 12561 No'lu hesaba 6 aylık veya 1 yıllık tutarın yatırılarak; abone adresinin açık olarak yazıldığı POSTA ÇEKİ "Alındı" makbuzunun arkasına "Abonelik başlangıç sayısı" belirtilerek adresimize gönderilmesini rica ederiz.

içindekiler



GERÇEKÇİLİK TARTIŞMALARI VE BİLİMİN KİTLELERCE YAŞANMASI GEREĞİ

BİLİM ve Sanat dördüncü sayısına hukuk konusunda bir yazı ile girmektedir. Bir bilim dalı olarak hukukun, tarih, sosyoloji, psikoloji, biyoloji, fizik gibi bilim dallarından farklı olduğu bilinmektedir. Hukuk, nesnel olguları açıklayan kavramlar yerine, toplumda insan ilişkilerini düzenleyen normları içermekte, bunun için de normatif bir bilim olarak nitelenmektedir. Ancak insan ilişkilerini düzenleyen normların keyfi olarak üretilemeyeceği, bu normların çağının "adalet" ve "hak" kavramlarına dayanması gerektiği söylenebilir. İşte bu noktada, normların nasıl oluşturulduğu ve bu normların dayandığı adalet anlayışı hukukun kapsamlı bir bilim olma yönünü ortaya çıkarmaktadır. Konuya böyle yaklaşan Bilim ve Sanat hukuk konusunda da yazılar yayınlamak arzusunu taşımaktadır. Bu sayımızda övünçle yayınladığımız hukuk yazısı, Türkiye'nin en eski hukuk kurumlarından biri olan İstanbul Barosu'nun Başkanı Orhan Apaydın tarafından kaleme alınmıştır.

BİLİM ve Sanat'ın dördüncü sayısında ağırlık verilen konu "Sanatçının sorumluluğu" ve "gerçekçilik" olmuştur. Düşün ve sanat yaşamının en tartışmalı konularından biri olan gerçekçilik, üzerinde önemle durulması gereken bir konu olma özelliğini korumaktadır. Bilim alanında bu tartışmanın ağırlık taşıdığı söylenemez. Bilim için bu sorunla ilgili olarak söylenmesi gereken tek şey, artık herkes tarafından bilimin tarafsız değil, gerçekten yana taraflı olduğunun kabul edildiğidir. Buna karşı sanat alanında gerçekçilik tartışması yoğun bir biçimde süregelmektedir. Nitekim Bilim ve Sanat bir sayı içinde bu tartışmanın temel noktalarına değinmenin mümkün olmadığını görmüş, tartışmanın beşinci sayıda da sürdürülmesine karar verilmiştir. Bu sayıda, daha çok gerçekçilikle ilgili kuramsal yazılara yer verdik, sanatın ve sanatçının sorumluluğu konusunda bir açılım sağlamaya girdik, böylece konu ile ilgili genel, soyut bir çerçevenin ortaya çıkarılmasına çalıştık. Beşinci sayıda gerçekçilikle ilgili daha somut konuların işlenmesi uygun görüldü.

BU sayımızda Güney Gönenç ve Nazif Tepedelenlioğlu'nun bilim yazıları yer almaktadır. Bu arada Ergin Duygu'nun dergimize yolladığı yazı, bilimin kitlelerce yaşanması açısından bütünü ile Bilim ve Sanat'ın paylaştığı bir görüşü dile getirmektedir. Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi Botanik kürsüsü öğretim üyesi olan Doç. Dr. Ergin Duygu, doğa biliminin insanlar için olduğunu ve kitlelerle bilim adamları arasında etkileşim gereğini çok içten bir dille anlatmaktadır. Bu yazının okuyucuların ilgisini çekeceğini düşünüyoruz. İkinci ve üçüncü sayılarımızda yayımladığımız Nazif Tepedelenlioğlu'nun matematik ile ilgili yazılarının beklenenin üzerinde ilgi çekmiş olması bu düşüncelerimizi güçlendirmektedir. Özellikle matematik yazıları ile ilgili olarak bir kömür madeni işçisi arkadaştan aldığımız izlenimler bizi heyecanlandırmıştır. Daha bunun gibi her konuda, dergimize gelen birçok mektup, yazı, inceleme ve görüşleri değerlendirebilmek için önümüzdeki sayılarda olanaklarımızın elverdiği ölçüde sütun ve sayfa ayırmaya çalışacağız.



GÖZALTI VE HABEAS CORPUS* KURALI

ORHAN APAYDIN

Suçlamaya uğrayan kişinin kollukça yakalanmasıyla yargılama makamı önüne getirilmesine kadar bulunduğu durum "gözaltı" sözcüğü ile açıklanıyor. Gözaltında tutulan ve böylece özgürlüğü ortadan kaldırılan kişi, henüz "sanık" sıfatını bile almamıştır, sadece suç işlediği kuşkusuyla yakalanmıştır. Ceza Muhakemeleri Usulü Kanunumuz bu işlemi "geçici yakalama" başlığı altında ve birinci kitapta yer alan dokuzuncu fasılda düzenliyor. Anayasamızın yürürlükte bırakılan 30. maddesi "tutuklama" işlemi yanında, "yakalama" kavramına da yer veriyor. Anayasanın bir başka maddesinde ise, (Madde 79), "yakalama" ile eş anlamlı olarak "tutma" sözcüğü kullanılıyor. "Gözetim altında tutma" da yakalanmayı izleyen durumu açıklamaktadır. (1402 Sayılı Sıkıyönetim Yasası, Madde 15). Tutuklamaya göre tutukluluk veya tutukluk, ne ise yakalamaya göre de gözaltına alma odur: Yani yakalamadan ayrı bir koruma tedbiri değil, onu izleyen hukuksal statüdür.

Herhangi bir suçlama nedeniyle hakim kararı olmadan yakalanarak "gözaltı" durumunda özgürlüğünden yoksun bırakılan kişinin güvenliği, uzak veya yakın geçmişte olduğu gibi, bugün de insan hakları konusunda başta gelen bir sorun oluşturuyor. Anayasalar ile uluslararası bildiri ve sözleşmeler, insan haklarının başında kişi özgürlüğünün dokunulmazlığına yer veriyorlar. Anayasamızın yürürlükte bırakılan 14. Maddesinde "yasama, maddi ve manevi varlığını geliştirme hakkı ve kişi hürriyeti"nin en etkin güvencesi olarak "kişi dokunulmazlığı ve hürriyeti, kanunun açıkça gösterdiği hallerde, usulüne göre verilmiş hakim kararı olmadıkça kayıtlanamaz" kuralı kavram belirsizliğine yol açmadan açıklık ve kesinlikle belirtiliyor. Öyle ise, hakim kararı alınmadan yakalanan kişinin kollukça "gözaltında" tutularak özgürlüğünün kayıtlanması bu katı kuralla nasıl bağdaştırılmaktadır? Gözaltında tutulan kişi henüz sanık sıfatını almadığına, suç işlediği hakkında kuvvetli belirtiler, yargı makamınca saptanmadığına göre, polisin elinde her tür hukuksal güvenceden yoksun olarak ne kadar süre ile tutulabilecektir?

Gözaltına almanın amacı nedir?

Gözaltında tutulan kişi, hakim önüne çıkarılmak, eziyet ve işkence görmemek haklarını nasıl ve kimin aracılığıyla kullanabilecektir?

Kişinin ancak hakim kararı ile tutulabileceği kuralı, keyfi tutuklamaların önlenmesi amacıyla hukuk düzenlerinde yer almıştır. Tarihsel kökeninde, despotik yönetimlerin, baskı ve zulüm aracı olarak insanları özgürlüklerinden yoksun bırakmaya yönelik davranışları karşısında yürütülen özgürlük mücadelesi, bu kuralı fermanlara ve Anayasalara koydurtma başarısını çoğu kez can ve kan pahasına elde etmiştir. Ancak elde edilen bu güvencenin özgürlükçü rejimlerde tam anlamıyla işlerlik kazandığını ve yaşama geçtiğini söylemek olanaksızdır.



Devlete karşı kişi güvenliğini sağlayan "tutuklamanın ancak hakim kararı ile yapılacağı" kuralı, özellikle kollukça suç işlediği kuşkusu altındaki kişinin yakalanarak gözaltına alınabilmesi yetkisinin kötüye kullanılması nedeniyle genellikle soyutta kalmaktadır. Gözaltı süresinin saatle (1961 Anayasasını 1971 değişikliğinden önceki metnine göre 24 saat, 20 Eylül 1971 değişikliğiyle 48 saat) saptanması veya insan hakları sözleşmelerinde belirtildiği gibi, yakalanan kişinin derhal hakim önüne çıkarılması zorunluluğu, yetkilerin kötüye kullanılmasını önlemeye yetmemiştir. 24 veya 48 saat sınırı uygulamada yeni suçların ortaya çıktığı bahanesiyle uzatılabilmekte veya bu kısa süre içinde teknolojik gelişmenin ürünü yöntemlerle "işkence ve eziyet", kişi onurunu yok edebilmektedir. Toplu olarak işlenen veya olağanüstü mahkemenin görev alanına giren suçlarla sıkıyönetim hallerinde sürenin 15 güne çıkarılmasını öngören Anayasa değişikliği, gözaltı işleminin amacından saptırılarak bir tür ceza niteliğine veya kişiyi işlemediği bir suçu kabul ettirme yöntemine dönüşmesine yol açmaktadır. Bu-gün süre sınırlanması sıkıyönetim yasası değişikliğiyle 90 güne çıkarılmakla fiilen ortadan kalkmış durumdadır.

Sorun sadece ülkemize özgü bir nitelik de taşımamaktadır. Örneğin, kontinental hukukta özgürlükçülüğüyle tanınan Fransa'da bizdekinden daha geniş anlamda uygulanan (tanıklara da uygulanmaktadır) gözaltı (garde'a vue) yetkisinin amacından saptırılması, hukukçuların yakınma konularından biridir. Oysa yakalanan kişinin gözaltında tutulması, sorgulama ve soruşturma amacına yönelik olarak yargılama usulüne girmiş değildir. Tarihsel başlangıcında, polisin yakaladığı kişiyi hakim önüne getirmesi, ulaşım zorlukları nedeniyle (posta arabaları döneminde) bir sürenin geçmesini gerektiriyordu. Bu zorunluluk polisin belirli bir süre "genellikle 24 saat" kişiyi gözüönünde tutmasını gerektirmiştir.

Herhangi bir suçlama karşısında kolluk kovuşturmasına uğrayan kişinin bağımsız ve tarafsız bir mahkeme önünde yargılanmasını istemesi, uluslararası sözleşmelerde yer alan temel bir insan hakkıdır. Anayasamızın yürürlükteki 31. Maddesi bu hakkı herkese tanımaktadır. Sınırlı bir süre içinde "24 - 48 saat veya 15 gün yahut da 90 gün" veya sınırsız gözaltında tutulan kişi bu hakkını nasıl kullanacaktır. Durum tutukluluktan daha elverişsizdir. Avukat aracılığıyla bu hakkın kullanılması uygulamada olanaksızlaştırılmıştır. Avukat olsa da yargı makamının harekete geçirilmesi yetkisi yoktur.

Gözaltında tutma yetkisinin amacından saptırılarak kötüye kullanılmasını önleyecek kurum, İngiliz hukuk sisteminde işlemektedir. 1679 tarihli Habeas Corpus Act. Polisin gözaltında tuttuğu kişiye veya onun adına herhangi bir kimseye mahkemeye başvurma hakkını tanımakta ve bu başvuru üzerine, mahkemenin herhangi bir hakiminin tutuklanan kişiyi önüne getirme emrini sorumlu kamu görevlisine vermesini zorunlu kılmaktadır. Bu zorunluluğa uymayan hakim hakkında ceza yaptırımı uygulanabilecektir. Profesör Maurice Hauriou İngiliz Hukuk sisteminde yer alan bu güvenceye eşdeğer bir kurumun ülkesinde bulunmadığını 1929'da yayınlanan kitabında belirtiyor. Yalnız Fransa'da değil kontinental hukukta bulunmadığını biz belirtelim.

Kişi özgürlüğünün ağır tehlikeler altında bulunduğu bugünlerde Habeas Corpus kuralı yaşamsal bir önem taşımaktadır. Latince deyimin açıkladığı kavram, demokratik olduğu iddiasındaki tüm hukuk sistemleri için onsuz olmaz (sıne que non) bir değer taşıyor.

(*) "Vücuduna sahip ol ve vücudunu koru" kuralı

20. YÜZYIL ve SANATI - ÖZGÜRLÜK ve "REALİTE"

SARGUT ŞÖLÇÜN

"Özgürlük, bir zevk değil, bir görevdir. O, getirmeyi ve vermeyi değil, istemeyi bilir. Boyun eğmek ve ızdırap çekmek, özgür olmaktan daha kolay olmasa, yeryüzünde bu kadar zorba bulunmaz."
Ricarda Huch

15 Ocak 1981 tarihli Milliyet Sanat Dergisi'nde "20. Yüzyıl Sanatında Başkaldırı: Özgürlüğe Çağrı" başlıklı bir yazı yayınlandı.[1] Yazar, 20. yüzyıl sanatının en önemli özelliğinin "başkaldırıcı" ve "yıkıcı" olduğunu söylüyor. Sonra, bu tezini doğrulamak için, içinde yaşadığımız çağın ilk çeyreğinde ortaya çıkan bazı sanat akımlarını ele alıyor. Yazara göre, "sanat akımlarının en yıkıcısı: dadaizm"dir. Bundan başka, "sanatta devrim" yapan diğer akımlar olarak kübizm, fütürizm ve sürrealizm ("gerçeküstücülük") söz konusu ediliyor. Adı geçen yazının ağırlık merkezinde şöyle bir iddia var: Sanat alanında "devrim" yapan bu akımların faşist toplumlarda yasaklanması doğaldır; ne var ki, bu akımlar ve bu akımlarla ilgili sanatçıların yapıtları, sosyalist bir toplumda da, 1917 Ekim Devrimi sonrasında (ve de Stalin döneminde) Sovyetler Birliği'nde yasaklanıyor. "Kuşkusuz, siyasal devrimcilikle, sanat alanındaki devrimciliğin birbirleriyle düştükleri anlaşmazlıktan" kaynaklanan bir "çelişki" vardır burada. "Bu öylesine umutsuzluk veren bir anlaşmazlıktır ki, birbirinin karşıtı olması gereken, faşist ve sosyalist toplum düzenlerinde, horlanan, yapıtları yasaklanan, sanat anlayışları eleştirilen aynı tür sanatçılardır." Yazar, bu durumun açıklamasını yapıyor. Bu açıdan, "başkaldıran, değer ölçülerini yadsıyan, hiç değilse sorgu alanına getiren bir sanatın geliştiği bir ülkede, bilinçlenen bireyler, her şeyin yadsınabileceğini, her şeyin sorgu alanına getirilebileceğini göreceklerdi. Kuşkusuz, totaliter toplumlarda, yönetici sınıfı tedirgin eden de budur." Yazara göre, bu gelişme, "bireyi özgür düşünmeye" ve "eleştiriye" yöneltir. "Bu da dikta yöneticilerinin işine gelmez." Görüldüğü gibi, yazar, "sosyalist ve faşist toplum düzenleri"ni bu bakımdan bir tutuyor. Bunlara alternatif olarak "liberal denilen batı toplumlarının davranışı"nı gösteriyor. Ancak yazar, "başkaldırı"nın bir de "cinselliğe ilişkin yanı" olduğu görüşünde. "Cinsellik konusunda, başkaldıran yapıtlar liberal, faşist, sosyalist ülkelerde aynı tepkiyle karşılaşmaktalar." Yazının son cümleleri, "başkaldırının erdemlerine" ayrılmış. Yazar, Aragon'dan yola çıkıp, "biz de başkaldırının erdemlerine inanabiliriz. İnanmamız gerekiyor. Çünkü başkaldırı, resimde olsun, şiirde olsun, romanda olsun, şarkıda olsun, özgürlüğe çağrıdan başka bir şey değildir." diyor.

Yukarda özetlemeye çalıştığım görüşler, adı geçen derginin dört sayfasına sıkıştırılmış. Bu sırada yazar, çok sayıda sanatçıdan söz ediyor, bir takım yüzeysel yargılara varıyor, tarihsel gerçekleri çarpıtmaya çalışıyor, bilinen doğruları alt üst ediyor. Açıktır ki, bütün bunları yaparken "ideolojik" bir amaç güdüyor. Kişilerin kendi ideolojileri doğrultusunda görüşlerini savunmaları ve bunları yaymaya çalışmaları normal bir davranıştır. Yayılmak istenen ideolojiye karşı çıkıp, ona karşıt bir ideolojinin bakış açısından cevap vermek de normal bir davranıştır. Bu çatışma sonunda, elbette bir taraf haklı olacaktır; çünkü, nesnel doğru tektir. Ne var ki, bu çatışma sırasında -ele aldığım yazıda olduğu gibi- kaba yanlışlar yapılırsa, tarihsel olaylar gerçekle bağdaşmayan bir şekilde aktarılırsa, o zaman, bu davranışın normal olmadığını baştan vurgulamak gerekir. Anlaşılıyor ki, yazarın ideolojisi, onun böyle bir yol izlemesini zorunlu kılıyor.

Yazımın; bazı sorunları cevaplandırmaya çalışacağım ana bölümüne girmeden önce, iki küçük düzeltme yapmak istiyorum. Böylece, aynı zamanda, yazarın yaptığı kaba yanlışlara da iki örnek vermiş olacağım. Birincisi: Yazar, "faşist ve sosyalist toplum düzenleri"nden söz ediyor. Artık Türkiye'de çok kişi iyi biliyor ki, sosyalizm bir "toplum düzeni"dir; ama, faşizm bir "toplum düzeni" değil, bir "iktidar biçimi"dir, kapitalist toplum düzeninde burjuvazinin bir iktidar biçimidir. Bu gerçekten yazarın haberi olmayabilir. Bu çok önemli bir okta değildir. Ne var ki, sosyalizmle faşizmi aynı kefeye koymak uğruna bu kaba yanlışlık yapılıyorsa, o zaman altını çizmek gerekir. Çünkü, bu, yazarın kafasındaki yöntemin ne olduğunu gösteren önemli bir noktadır. İkincisi: Yazar, "siyasal devrimcilikle, sanat alanındaki devrimcilik" kelimelerini kullanıyor. Bu mantıktan hareket edilirse, toplumsal yaşamın bütün faaliyet alanları kadar çeşitli "devrimcilik"le karşılaşmak mümkündür. Halbuki devrimcilik tektir. Bir zaman kesimi içindeki tarihsel somut koşulların gerektirdiği çerçevede, ya devrimden yana olunur ya da devrime karşı bir tavır takınılır. Robespierre, hem hukuk alanında hem de siyasal alanda devrimden yanaydı; Brecht, siyasal alanda olduğu kadar, sanat alanında da devrimciydi. Örneğin burjuva ve proleter devrimciliğinden söz edilebilir; ancak, bir devrimcilik söz konusuysa, toplumsal faaliyetin ayrı ayrı alanlarında, devrimden yana ve devrime karşı bir tutum olamaz. Aksi bir durumun adı "yanlış bilinçlenme"dir.

Nedir 20. yüzyılda (özellikle yüzyılın ilk çeyreğinde) Avrupa'da ekonomik, siyasal ve toplumsal bakımdan olan gelişmeler? Ekspresyonizm'den başka, dadaizm, kübizm, fütürizm ve sürrealizm hangi toplumsal koşulların ürünüdürler? Sovyet Devrimi'nin sanat anlayışı neydi? Naziler sanattan ne anlıyorlardı? "Başkaldırma" nedir? "Özgürlük" nedir? Yazarın asıl niyetini ortaya çıkarmak için, sanıyorum, bu sorulara cevap vermek gerekiyor. Besbelli ki, bunları eksiksiz cevaplamak için, çok ayrıntılı araştırmalara girişilme-

lidir; çünkü, soruların her biri, uzun incelemelere konu olacak kadar kapsamlıdır. Ancak, teknik nedenlerden, ince ayrıntılara girmeden konuları ele alıp bu yazının çerçevesini aşmamaya çalışacağım.

19. yüzyılın sonuna doğru, öncelikle Amerika Birleşik Devletleri'ndeki kapitalizmin öncülüğünde, dünyanın paylaşılması başlamıştı. Bu süreç, 20. yüzyılın başında tamamlanmıştır. Bu yüzyılın başında, dünyanın sömürge ve yarı sömürge ülkeleri, Amerika Birleşik Devletleri, İngiltere, Almanya, Fransa ve Rusya gibi emperyalist aşamaya gelmiş büyük devletler arasında bölüşüldü. Birinci Dünya Savaşı'na kadar geçen bu zaman dilimi içinde, Avrupa'da kapitalizmin giderek geliştiği ve metropol ülkelerde halkın refahının görece olarak arttığı dikkati çekmektedir. Özellikle Almanya, bu dönemdeki gelişmesiyle, Avrupa'da İngiliz ve Fransız ekonomilerini geride bıraktı; dünya pazarlarında söz sahibi olmaya başladı. Buna karşılık, ülke içinde durum, tekeller için pek içaçıcı değildi. Öncelikle Rusya'daki 1905 Devrimi'nin etkisiyle Alman işçi sınıfının mücadele bilinci yükselmişti; arka arkaya politik kitle grevleri görüldü. Fransa ve İngiltere gibi diğer Avrupa ülkelerinde'de sert toplumsal mücadeleler yaşanıyordu. Ancak bir yandan, Rusya'da 1905 Devrimi'nin sönmesi, öte yandan, adı geçen ülkelerde işçiler arasındaki örgütlenmenin geri bir düzeyde bulunuşu, bu hareketleri olumsuz yönde etkiledi. Bu arada, dünya pazarlarının yeniden bölüşülmesi konusunda, Avrupa'nın gelişmiş ülkeleri arasındaki anlaşmazlık giderek daha da büyüdü ve taraflar askeri bloklar halinde gruplaşmaya başladılar. Bu koşullar altında, artık Birinci Dünya Savaşı'nın çıkması kaçınılmazdı. Savaş sonrası ekonomik ve politik durum, daha başka bir görünümdeydi. Birinci Dünya Savaşı'ndan en kârlı çıkan devlet olan Amerika Birleşik Devletleri, Avrupa'nın dünyada yıllarca sürmüş olan egemenliğine son verdi. Bu sırada Rusya'da 1917 Ekim Devrimi olmuştu; şimdi, dünyada bir de sosyalist bir ülkenin varlığı söz konusuydu. Dünyanın büyük ülkeleri arasındaki çelişkilerin durumu değişmişti. Yeni gelişmelerin etkisiyle, Avrupa'da kapitalist kampın daha sağlam bir yapıya kavuşması gerekiyordu. 1920'li yıllarda, Amerika Birleşik Devletleri'nin desteğiyle, bu eski kıtada kapitalizmin yeniden canlanmakta olduğu göze çarpar. Amerikan sermayesinin yardımıyla yaşam düzeyi yükseldi; ancak, bu öyle bir yükselmeydi ki, sonuçta, halkın geniş kesimleri ve küçük üretici yine zor durumda kaldılar. Sonunda, kapitalist dünyanın o zamana kadar gördüğü en büyük ekonomik bunalım ortaya çıktı. Bu süreç içinde, Avrupa'nın bazı ülkelerinde, İtalya'da, Almanya'da, İspanya'da ve Portekiz'de faşizm iktidarı ele geçirdi.

Yukarda en kalın çizgileriyle verilen toplumsal ve ekonomik gelişmelerin, elbette ki, Avrupa toplumlarında, yaşamın diğer faaliyet alanları içinde etkileri olacaktı. Nitekim, bu gelişmelerin sanat alanındaki yansıması çok çarpıcı biçimde oldu. Örneğin, "1890-1914 arasındaki dönemde ortaya çıkan birçok özgün resim kuramının tarihte bir benzerine daha rastlanamaz."[2] Bu benzersizlik, yalnız resimde değil, diğer sanat dallarında da, heykelde, mimaride, edebiyatta da göze çarpıyordu. Şimdi, Milliyet Sanat Dergisi'ndeki yazıda adı geçen sanat akımlarına kısaca değinmek istiyorum.

20. yüzyılın ilk on yılı içinde ortaya çıkan Alman ekspresyonizminin başlangıç tarihi olarak, Kirchner ve Heckel tarafından Dresden'de kurulan "Die Brücke" adlı derneği alabiliriz (1905). EKSPRESYONİZM, genel olarak sanatsal yaratıda nesnel anlatım yerine öznel ve kişisel ifadeyi tercih ediyordu. 1908'de Paris'te ortaya çıkan KÜBİZM, nesnel olanı önce küblere, sonra da geometrik küçük biçimlere parçalayan bir akımdı. 1910 İtalya çıkışlı FÜTÜRİZM, resimde çeşitli hareket akışlarını aynı zamanda saptamaya çalışıyordu. DADAİZM, 1916'da Zürih'te ressamlar ve diğer sanatçılar tarafından kurulan "Dada" adlı bir topluluktan kaynaklanmaktaydı. Bu sanatçılar, yapıtlarında mantığa karşı kesin bir cephe almışlardır. SÜRREALİZM, Birinci Dünya Savaşı sonrası (1924) ortaya çıkan bir sanat hareketi olup, akılcılığa karşı bir tavır içindeydi. Max Ernst'in öncülüğünü yaptığı bu akım, psikoanaliz yöntemini sanatta kullanmaya çalışarak bilinçaltı yaratıcılığını vurgulamak istiyordu. Milliyet Sanat Dergisi yazarının adını andığı "devrimci" sanat akımları (özetle) bunlardı. Gerçi orada ekspresyonizmin adı geçmiyor; ancak, bu hareket de, yazarın diğer sanat akımlarıyla çizmek istediği çerçeveye, gerek zaman gerekse nitelik olarak ters düşmediği (ve öncelikle, adı geçen akımlar içinde en tanınmışı olduğu) için, aynı toplumsal ve sanatsal gelişme içinde ele alınmalıdır. Yazarın sözünü ettiği sanat akımları arasında, Ekim Devrimi öncesinde Rusya'da ortaya çıkan "akmeist" hareket de var. Yazıda iki cümle ile değinilen AKMEİST hareket, aslında, toplumsal bütünlüğünden soyutlanmış "birey"i işler. Bu akım içindeki sanatçılar, 1917 Devrimi'ne hiç bir zaman sempati duymadılar. En ünlüleri olan A. Akhmatova, mistik şiirlerinde feodal döneme olan özlemi dile getirmiştir.

Yazarın "devrimci" ya da "öncü" diye lanse ettiği bu sanat akımlarının en yaygın adlandırılışı "modern sanat" diye formüle edilmiştir. "Modern sanat" denince, akla ilk gelen (kısmen yazarın da söylediği gibi), geçmişle olan bağlarını tümüyle koparmaya çalışan, o zamana kadar hiç görülmemişi yaratmaya kalkan akımlardır. Oysa, "Batı sanatını çıkmazdan kurtarmak için bir çıkış yolu arayan bu kuşağı"n[3] yaptıklarını geçmişten, gelenekten bütünüyle koparmak yanlıştır. Çünkü onlar, içinde yaşadıkları tarihsel dönemin getirdiği toplumsal kargaşanın, çelişkilerin, bunalımın çıkış yollarını "eski"de, "ilkel olan"da aramaya kalkmışlardır. Ancak bu anlamda batı geleneğinden bir "kopuş" söz konusudur. Avrupa'nın gelişmiş kapitalist ülkelerinde yaşayan sanatçılar, içinde bulundukları topluma güvenmiyorlar; ancak, çözüm yolu ararken nesnel gerçekten yola çıkmadıkları için, bunalımdan çıkışı, gerikalmış toplumlara, onların toplumsal bilinç düzeylerine sarılmakla olanaklı görü-

yorlardı. Belli ki, bu arayışın "devrimcilik" diye adlandırılması, ilk emperyalist paylaşım savaşı öncesinin koşullarında, Avrupa insanının içinde bulunduğu "yabancılaşma"yı arka plana itecektir. Bu da, "öncü" sanatçıların ürünlerinin "devrimci" olmayıp burjuva ideolojisinin çürümüşlüğünün, tutulduğu "hastalığın" somut görüngüleri olduğu gerçeğini göz ardı etmektir.

Bilinir ki, sanat faaliyeti bir çeşit toplumsal bilinç biçimidir. Güzellik anlayışının ilkel komünal toplumdan, Antik Çağ'dan 20. yüzyıla kadar değişmiş olması, aynı zamanda, insanların yaşam biçimlerinin değişmesinin bir sonucudur. Bu çerçeve içinde, toplumsal varlık olan insanın gelişkin estetik faaliyeti, onun gelişkin toplumsal ve de estetik bilincinin ürünüdür. Şimdi o "anlaşılmaz", "anlamsız", ama "öncü" ve "devrimci" sanatçıların çelişkilerine bakalım: "Birçok modern burjuva sanat yapıtının anlaşılmasını güçleştiren de, sanat ile uygar toplumdaki üretim yöntemleri arasında doğrudan bir bağın bulunmamasıdır."[4] "Öncü" sanatçının bilincinin çarpıklığına bakın ki, üretici güçlerin bu oranda geliştiği, işçi sınıfı başta olmak üzere toplumun tüm ezilen ve sömürülen sınıf ve tabakalarının toplumsal mücadelelerinin bu boyutlara (söz konusu, Birinci Dünya Savaşı öncesi -Rusya da dahil olmak üzere- Avrupa ülkeleridir) eriştiği bir ortamda, ilkel kabilelerin, çok eskide kalmış toplum biçimlerinin varettiği ürünlerden kurtuluş bekliyor. Gerçek devrimci tutum, ulusal ve evrensel anlamda geçmiş kültürü tümüyle yadsımak değil, bugünü gelecek kılacak, geçmişte "sağlam" ne varsa onu almak, özümlemek ve yeniden yorumlamaktır. Çünkü: "Her gerçek sanat eseri, geleneğe bağlılığı oranında, onu yadsıyıcı bir özellik taşır. Bu nedenledir ki, bir yandan tarihsel bir süreç içinde yer alır; bir yandan da eşi olmayan, benzersiz, tek bir olgudur."[5] Emperyalist çağda, emperyalist tekellerin yönettiği bir toplumda, eski Afrika toplumlarının sanatını, Maya sanatını vs. çağdaş bilincin gerektirdiği düzeyin çok altında ele alıp onları çıkış noktası yapmak (kaldı ki, söz konusu sanatlar, kendi tarihsel gerçeklikleri içinde büyük değer taşırlar), bir "başkaldırı" olsa bile, "devrimcilik" değildir. Bu nedenle, yazarın, "devrimci" sanatçıların, "başkaldıran" sanatçıların "devrimci toplumlarda baş tacı" edilmediklerine şaşması komiktir. Her "başkaldırı" (bu, kapitalist düzene karşı bile olsa) devrimini yeni yapmış sosyalist bir ülkede "baş tacı" edilmiş olsaydı, ANARŞİZMLE bilimsel sosyalizm arasında bir fark kalmazdı. Nitekim, 20. yüzyıl başındaki bu sanat akımları toplumu (belki de kendileri istemeden), güncel sorunlardan, acil durumlardan saptırabildikleri için, sonradan emperyalist burjuva ideolojisinin işine çok yaradı; (yazarın propagandasını yaptığı) "liberal" batı ülkelerinde, "özgürlük" mücadelesinin sembolleri olarak "baş tacı" edildi.

Yazarın, toplumsal mücadeleleri dümdüz gören kendi kaba mantığı içinde bile tutarlı olmadığı anlaşılıyor. Diyor ki: "Burjuva toplumunda bir skandallar akımıdır Dada." Bir "skandallar akımı", nasıl olur da aynı zamanda "devrimci" diye nitelenir? Yazarın bu polemikçi tavrının kaynağını açığa çıkarmak gerekiyor. Adı geçen sanat akımlarının, dünyayı paylaşmaya hazırlanan ya da paylaşım sonrasının getirdiği bireysel ve toplumsal yıkıntı düzeninden kurtulmaya çalışan Avrupa burjuvazisinin egemenliğine bir tepki olduğu açıktır. Bu yanlarıyla "öncü" sanat akımlarını "anti-burjuva" olarak nitelendirmek olanaklıdır. Burjuva toplumunun bunalımı, değer yargılarının ve dünya görüşleriyle ilgili perspektiflerin karmakarışık oluşu, estetik faaliyet içindeki yaratıcı bireyi tepki göstermeye yöneltmiştir. Sınıf çatışmalarının ve toplumsal yapıdan doğan bunalımların, çelişkilerin sanat ürünlerine ve yaratıcı faaliyete yansıması, ortaya çelişkili, bunalımlı, arayış içinde olduğunu yüksek sesle duyuran yapıtlar çıkarmıştır. "Kapitalizmin dal-budak saldığı dönemlerde, bireyler bireylere ve birey gruplarına, gerçekte 'tüm bir topluma' karşı çıkıyorlardı. Bireyselliklerini belirleyen de buydu."[6] Birbirinin arkasından gelen "öncü" (ya da "devrimci") akımların odak noktasında, sanatçının doğrultusunu bulmakta çektiği güçlük yatar. Avrupa'da burjuva siyasal düzenlerinin sallanmaya başlaması, yüzyıllardır süregelen Rus Çarlığı'nın temellerinden sarsılması, sanatçıların büyük bir bölümü tarafından geleneğin ortadan kalkması, geçmişle ilgili bağların kopması olarak yorumlanmıştır. Bu yorumların sanat alanındaki izdüşümü, bireycilikten nihilizme, öznelcilikten toplumsalcılığa kadar çok renkli bir yelpaze biçiminde olmuştur. Bu toplumsal dalgalanmalar içinde "yer alan çok uzantılı tarihsel olaylar ve değişmeler, gezegenimizdeki her bir yaşıyan kimsenin varlığını etkilediği gibi, onu karşı koyulmaz seyri içinde de sürükleyip götürüyordu. Tüm eski, modası geçmiş kurumlar, fikirler, görüş ve ilkeler, gözümüzün önünde bir dönüşüme uğruyor; geleceğin tarihin tavında dövülmekte olduğu herkesçe görülebiliyor, eski toplumsal fikirlerin kullanılmaz hale geldiği ve ömrünü doldurduğu bilinci, çağımız düşünsel hayatının karakteristik bir özelliğini meydana getiriyordu."[7] Ne var ki, bu değişimi YAŞAMAK başkadır, bu değişimin kaynağında yatan ana niteliğin ne olduğunu KAVRAMAK başkadır. Ana niteliğin "kapitalizmden sosyalizme geçiş" çalkantıları olarak değerlendirilemeyişi, "öncü" sanatçıları nesnel gerçekliği çarpıtmaya ve soyutlamaya götürmüştür. Bu durumuyla "öncüler"in büyük bir bölümü, "yozlaşmış" diye karşı çıktıkları düzenin azgın sahibi burjuvazinin "modern bilincinin" dışına çıkamamışlardır. Sonuç: "Dada'cılık, dışavurumculuk, gerçeküstücülük, kübizm, vs., hangi ad altında olursa olsun, bir sanat akımı olarak ilkelcilik (primitivizm), modern burjuva kültürdeki yozlaşmanın bir belirtisiydi. Ayrıca, çağdaş burjuva bilincin, hayattaki gelişmenin gerisinden geldiği ve onun belirleyici çizgilerini yakalama gücünden gittikçe düştüğü olgusunun doğrulanmasından da başka bir şeye yaramıyordu."[8] Gerçi, söz konusu sanat akımları, Birinci Dünya Savaşı sonrası bazı sol çevrelerde "geleceğin proleter sanatının habercisi" olarak da görülmüştü. Örneğin, Almanya'da 1920 yılında, "Die Aktion" adlı edebiyat dergisi, tüm eski burjuva sanatının atılmasını öneriyordu.[9] Ancak, bu "çocukluk hastalığı" çok uzun sürmediyse bile, Alman devrimcilerinin başına sonradan çok büyük sorunlar çıkardı. Kaldı ki, bir başkaldırının

"anti-burjuva" olması, onun devrimci nitelik taşıması için yeterli değildir. Çökmekte olan sınıfın ideolojisine başkaldırmanın yanısıra, gelişmekte olan sınıfın ideolojisini de kararlı bir biçimde savunmak gerekir. Bu sanat hareketleri, çıktıkları yıllarda, burjuvazinin denetim altına alamadığı akımlar olduğu için, onun sanat politikasının dışında görünmüşlerdir.

Yukardaki paragrafın ışığı altında, burada yazarın yaptığı en büyük "gaf"ı ele almak istiyorum. Ona göre, eleştiriye dayanamayan hem faşist hem de sosyalist yöneticiler, "devrimci" sanat akımlarına karşı tavır almışlardır; bu da, "totaliter toplumlar"ın ortak özelliğidir. "Liberal" düşkünü yazar, kararını şöyle veriyor: "Kendinden öncekileri, konusuyla, diliyle, biçimiyle yadsıyan bir sanatçı ya da sanat yapıtı, hiçbir değerin eleştiriden uzak tutulamayacağını belgelemiş olur." Bu satırlarda dile gelen engin bilgeliği(!) yakından tanımak gerekiyor.

Hitler faşizmiyle Sovyetler Birliği Stalin dönemi arasında herşeyden önce yapısal bir fark vardır. Bu öyle bir farktır ki, "totaliter toplumlar" gibi ucuz bir polemik, bunu gizleyemez. Amaç, ucuz polemik değil de ciddi bir eleştiriyse, o zaman, o eleştirinin ciddiye alınması için, bilimsel temellere dayanması gerekir. 1917 Devriminin gerçekleştirildiği ülkede yapılan her iş, girişilen her çaba, harcanan her emek ve alınan her tedbir, yeni bir toplumsal düzenin kurulması ve ayakta kalmasına yönelikti. Devrim sonrası Rusya'daki kültürel alandaki atılımlar, gerikalmışlığın neden olduğu büyük mesafenin kapatılması içindi; somut tarihi koşulların emrettiği çalışmalar, "toplumsal düzenin akılcılığına... bağlıydılar."[10] Üstelik, yeni iktidar sahiplerinin feodalizm artıklarıyla kapitalist düzenin ortaya çıkardığı kültürel birikimle yepyeni bir düzenin kültürünü yaratmak gibi bir görevleri vardı. Bütün bunlara dış dünyadan olan saldırılarla İçsavaş'ı da eklersek, 1917 Devrimi'nin iktidara getirdiği anlayışın "eleştiri" konusundaki tavrını değerlendirebileceğimiz somut koşullar ortaya çıkar. Kaldı ki, yukarda anılan "öncü" sanat akımlarının ne kadar "devrimci" oldukları da bellidir. "Yeni" diyor Brecht, "eskiyi ortadan kaldırmak zorunda, ama ortadan kalkmış eskiyi de içinde barındırmalı yeni, onu 'aşmalı' ... Yeni, eskiye karşı verilen kavganın içinde oluşuyor, onsuz oluşamaz, ot gibi yerden bitmiyor yeni."[11] Brecht'in bir başka bağlam içinde söylediği sözlere bakalım şimdi: "Shakespeare oyunlarını izleyen üç yüzyıl içerisinde birey, kapitaliste dönüştü; bu oyunların aşılmasına yol açan nedenler ise kapitalizmin doğurduğu sonuçlardan değil, ama doğrudan doğruya kapitalizmin kendisinden doğdu."[12] İşte 1917 bilinci, bu soruna diyalektik olarak yaklaşmayı ve (bütün hatalarına ve eksikliklerine rağmen) üstesinden gelmeyi bilmiştir. Sürekli bir arayış içinde görünen, hatta "ot gibi yerden bittiği" iddiasında olan "öncüler"in, Sovyetler Birliği'nde boş meydan bulamamaları, emperyalist burjuva ideolojisi doğrultusunda bir eleştiri anlayışına elbette ters düşer. "Neye, ne için eleştiri?" ve "neye, ne için başkaldırı?" sorularını sormak ve bunlara cevap aramak da "liberal" yazarın işine gelmez. Aksi bir durumda ise, adı geçen dergiye yazdığı o yazı için "malzeme" bulamaz. "Devrimci bir toplumda devrimci bir sanata yer yoktur" diyor yazar. Ama Gramsci, bunalımdan kaynaklanan "öncü" sanatın nereye vardığını şu sözleriyle örnekliyor: "Katolikliği seçip İsa üzerine tarihsel bir inceleme yazan Giovanni Papini' nin dışındaki savaş öncesi Fütürizmin başlıca sözcüleri faşist oldular."[13] Tekrar etmek gerekirse: Amaç, yalnızca burjuvaziye karşı çıkmaksa, bunu Alman romantikleri yıllarca önce ve daha iyi yapmışlardır. Gelişmekte olan burjuva hayat anlayışına karşı tepkileri, -daha da gerilere giderek- Goethe'nin "Genç Werther'in Izdırapları"nda ve "Gönül Yakınlıkları"nda filizler halinde görebiliriz.

Yazar, "çağdaş sanatın öncü örneklerini" yasaklayan Naziler'in davranışını anlayışla karşılıyor olmalı ki, üzerinde fazla durmuyor. Öte yandan, 20. yüzyıl başındaki bu sanat hareketlerinden önceki yıllarda yaratılan yapıtların, "öncüler" gibi Sovyetler'de susturulmadığına değiniyor. "Birçokları, halkın bu sanatı anlamadığı, devrimin ilk aşamada halkı eğitme zorunluluğunda olduğunu ileri sürerek savunmaya geçmişlerdir. ... Sanki, 1920'lerin Rus halkı, Rembrandt'ı, Leonardo'yu ... anlayacak bir kültür ve sanat birikimine sahiptir." Bu "savunma"nın kimin tarafından, nerede, hangi nedenle yapıldığını söylemiyor yazar; ve arkasından bunun geçersiz olduğunu kanıtlamaya çalışıyor. Bence, Naziler'in davranışı ile yazarın, Rus halkının kültür ve sanat birikimiyle ilgili yargısını birlikte ele almak gerekiyor.

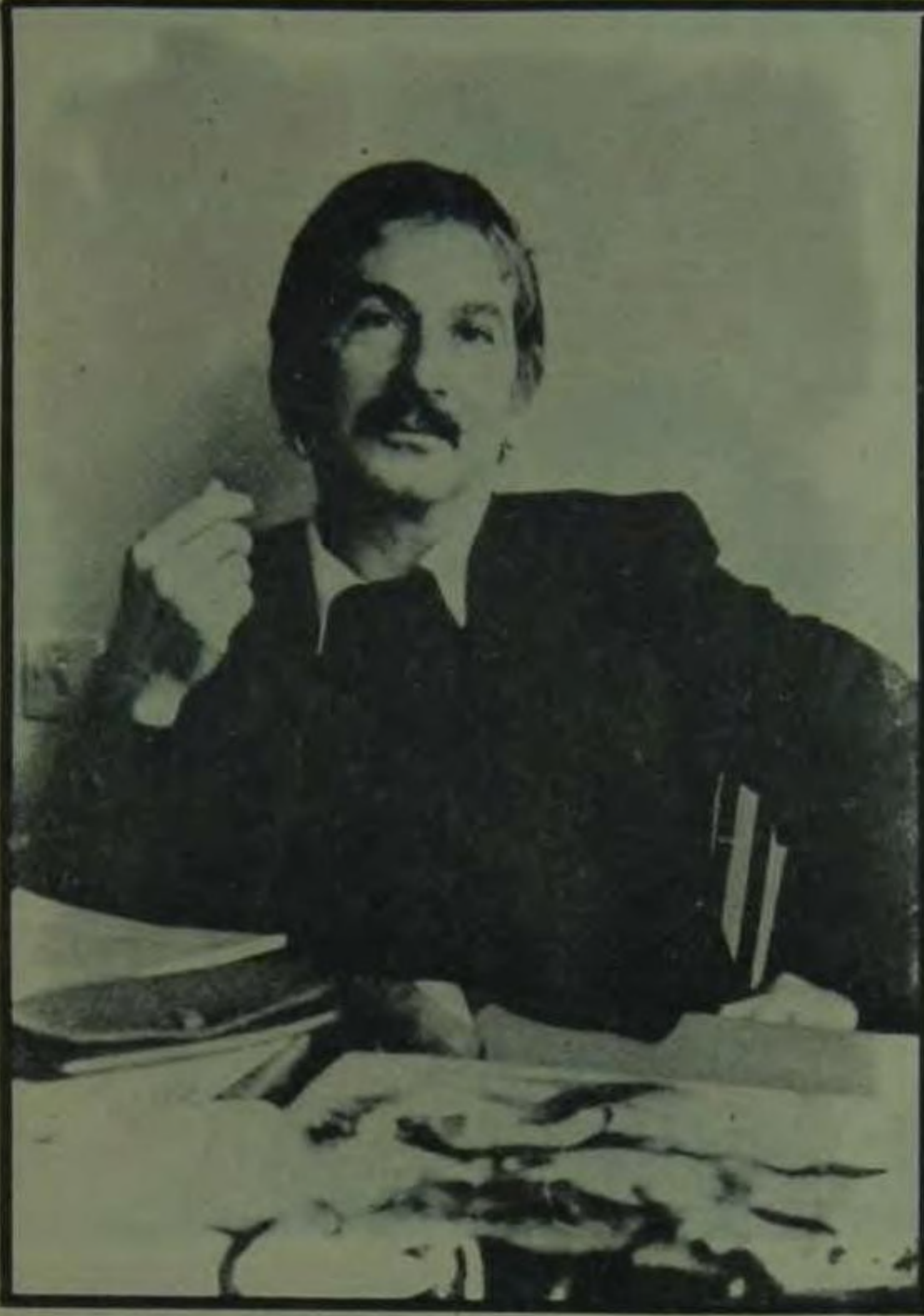
Birincisi: Sorun, "öncüler"in ya da onlardan önceki sanat akımlarının Sovyet halkları tarafından anlaşılıp anlaşılmaması, yani yalnızca bir "konu" sorunu değildir. Bilimsel sosyalizm, geçmişi yadsımadığı gibi, geleneklere de sıkı sıkıya bağlıdır. Ne var ki, söz konusu davranışı, insanlığın geçmişindeki bütün iyi, güzel, ileri değerlere sahip çıkmak olarak değerlendirmek gerekir. Sosyalizm, hümanist mirasın en canlı koruyucusudur. Ancak, geleceği daha sağlam yaratmak için, geçmişe eleştirel bir gözle bakar. Siyasal alandaki sınıfsallığın belirmesi ile sanat alanındaki sınıfsallığın belirmesi arasında yakın bir ilişki vardır. Bu ilişki, her iki sınıfsallığın değerlendirilişindeki farklılığı da beraberinde getirir. Örneğin, klasik dönemin sanat yapıtları, o zamanın devrimci sınıfı olan burjuvaziyi feodalizme karşı savunuyorlardı; aynı zamanda yeni, gelişmekte olan, iktidar adayı bir sınıfın benimseyemedikleri yanlarını da eleştiriyorlardı. Bu yapıtlar, Sovyetler'de hakettikleri biçimde değerlendirilmişlerdir. Ama, durum, emperyalist burjuva toplumlarında arayış içinde olan "öncüler"in, devrimini yeni yapmış bir ülkede "özgür" kalmaları ya da kalmamaları biçiminde ele alınınca, o zaman sormak gerekir: "Kendisi, insanların kaderlerinden hareketlenmiyorsa, o sanat, insanları nasıl harekete geçirecektir?"[14] Bu soru cevaplandırılamazsa, şunu kabul etmek gerekir: "Batı'da yalnızca çeşitli estetik kaçış biçimlerinden beslenmekle kalmayarak burjuva yaşamına karşı öznel bir tepkiyi de yansıtan akımlardan yararlanan seçkin bir zümreye dönük anlayış, Sovyet sanatına her zaman yabancı olmuştur."[15]

İkincisi: Naziler'in "öncü" sanat yapıtlarını yasaklamaları, bu sanat akımlarının "devrimci" olduğunu kanıtlamaya -ne yazık kı- yetmiyor. Genelde faşizm, özelde nazizm, insanlık tarihinin gördüğü en büyük demagogdur. Kültürel planda Naziler'in aldığı tedbirler, -başta küçük burjuva tabakalar olmak üzere- geniş halk kitleleri içinde taraftar kazanmaya yönelik-tir. Bunun için, geçmişi rahatça tahrif etmişler, varolan kültür birikimini yorumlarken akıl ve mantığı yıkıp yerine duyguları ve mitleri geçirmeyi denemişlerdir. Böylece, Alman tarihinin en değerli unsurlarına bile sahip çıkabilmişlerdir. "Faşizm büyük bir biçimci."[16] derken Brecht, bu gerçeği vurgulamak ister. Bu anlamda, Naziler'in tavırları (faşizmin genel özelliği olarak) bir bütünlük göstermez, çelişki doludur. Sanat akımlarını değerlendirirken, Naziler'in yaptıkları ölçüt olarak alınıyorsa, -en hafif deyimiyle- faşistlerin oyununa geliniyor demektir. Hitler, Alman halkına Versailles Anlaşması'nı hedef olarak gösterirken demokratik özgürlüklerden yana mıydı? Naziler'in yaptıkları, "ideolojik olarak, ulusal gelişmenin son biçimini temsil ediyordu. Kendi halkına ve başka halklara hakimiyetin kabul edilmiş ve benimsenmiş yollarıydılar. Temelinde hâlâ kapitalist olan bir toplumda akıldışı bir politikanın akıl-dışı doruğu anlamına geliyorlardı. Bir iç ekonomik dönüşümün değil, bir dış saldırı ve savaş politikasının araçlarıydılar."[17] Özetle söylemek gerekirse: Naziler, "öncü" sanat akımlarını yasaklarken demagoji yapıyorlardı; içeriğinde bireysel bunalım, cinsellik, bireysel başkaldırı gibi unsurların ağır bastığı bu yapıtlara karşı çıkmakla, kitlelerin başlarını döndürüp onların gönüllerini kazanmayı amaçlıyorlardı. Böylelikle, 1945 sonrası kurulan "Hür Dünya"nın özgürlük ve demokrasi bayraktarlığını rahatça yapabilmesi için de burjuva demokrasilerine yeterli malzemeyi sağlamışlardı. İşte, Milliyet Sanat Dergisi'ndeki "liberal" yazar bu malzemeyi kullanıyor.

"Liberal" yazar, özgürlük konusunda da demagojiye kadar varan bir polemikçi tutum içinde: "Başkaldıran sanatçı her şeyden önce özgürlüğünü isteyen sanatçıdır. Özgürlük olmadan yaratı olmaz. ... Başkaldırının bedeli ağırdır." Tabii ağırdır; ancak, sorun bireysel özgürlükse, 18. yüzyıl Avrupa sanatı, feodalizme başkaldırı ve "özgürlüğe çağrı" değil midir? Oysa, 20. yüzyıl sanatındaki özgürlüğe çağrı, çok daha başka niteliktedir. Birincisi: 20. yüzyıl sanatı, yalnızca ilk yirmi beş yılda görülen akımlarla sınırlandırılamaz. "Yeni nesnelcilik" ve "sosyalist gerçekçilik" hesaba katılmadan, geçen seksen yılın muhasebesi yapılamaz. Ve bu çerçeve içinde özgürlük istemi değerlendirildiğinde, yüzyıl sanatındaki özgürlük çağrısında belirleyici nitelik, "skandallar yaratmaya" yönelmek değil, "insanın insan tarafından sömürülmediği", hem bireysel hem de toplumsal özgürlüğün en üst düzeyde gerçekleştiği toplumlar yaratma isteğidir. "Örneğin, özgürlük sorunu ortaya çıktığı zaman, saptanması gereken, özgürlük arzusunu hangi baskının doğurduğudur. .. İşte, durumu değiştirmek, yani özgürlüğü yaratmak için, özgürlük sorununu (ya da arzusunu) ortaya getiren o koşullardan yararlanmak gerekir."[18] Bu gerçek gözönüne alınmadan özgürlük havariliği yapmak (artık dünyada modası geçmiş olduğundan) insanı gülünç duruma sokuyor. Ama, görülüyor ki, Türkiye'de yine de bu fedakarlığı yapan insanlar var. "Liberal" yazar, okuru etkilemek için, Aragon'dan alıntı yapmış: "Acının, yaranın, umutsuzluğun gücüne inanıyorum." Ne kadar doğru bir söz. Ne var ki, yazısının sonunda Nazım'ın savunuculuğunu da üstlenmiş "liberal" yazarın söylediklerini doğrulamaya yetmiyor (nerede ve hangi bağlam içinde söylendiği belli olmayan) bu söz. Aragon, bir başka yerde de demiş ki, "... demokratik sanat 'gerçek dünya'yı hayatın sanatsal bireşiminin temeline koyarken, burjuva sanat, hayatın bireşimsel bir saptanışını elde etme çabalarını, yabancılaşmış bireysel bilincin üstüne temellendirmektedir."[19]

"Kızıl"la "kara"yı (ya da "kahverengi"yi) aynı çuvala sokup "liberallik" yapmak (F. Almanya'daki 1980 genel seçimlerinin gösterdiği gibi), Batı'da artık kolay müşteri bulamıyan bir propaganda yöntemidir; herhalde hristiyan-demokratlarla liberaller daha geçerli propaganda formülleri bulacaklardır. Böyle kurnazlıkların ülkemizde de (en azından uzun vadede) geçerli olabileceğini sanmıyorum. Ama, bu yerli "hristiyan-demokrat-liberal" yazarın yazısı, bugün için, provokasyon niteliğinde olan görüşleri içermektedir. Bu tür yazıları yayınlamak, Milliyet Sanat Dergisi için hayli düşündürücüdür; bu, derginin aydınlar arasında -son bir yılda- zaten çok azalmış olan önemini ve saygınlığını tamamen ortadan kaldırabilecek bir tutumdur.

1- Ferit Edgü, 20. Yüzyıl Sanatında Başkaldırı: Özgürlüğe Çağrı, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi 16, 15 Ocak 1981 s. 6-9.
2- Sezer Tansuğ, Resim Kılavuzu; İstanbul 1973, s. 268.
3- E. H. Gombrich, Sanatın Öyküsü; Çev. B. Cömert, İstanbul 1976, s. 446.
4- B.M. Boguslavsky,... Diyalektik ve Tarihsel Materyalizmin Alfabesi, Çev. Ş. Yalçın, Ankara 1977, s. 336.
5- Dr. Bedrettin Cömert, Mitoloji ve İkonografi (ders notları), Hacettepe Üniversitesi, Ankara, s. 1
6- Bertolt Brecht, Sosyalist Gerçekçilik ve Toplum, Çev. A. Cemal, K. Güven, İstanbul 1976, s. 84
7- Boris Suchkov, Gerçekçiliğin Tarihi, Çev. A. Çalışlar, İstanbul 1976, s. 240
8- a.g.e., s. 242
9- Bkz. Wolfgang Beutin, ... Deutsche Literaturgeschichte. Stuttgart 1979, s. 279
10- Wolfgang Abendroth, Avrupa İşçi Hareketleri Tarihi, Çev. B. Özen, İstanbul 1974, s. 125
11- Brecht, Sosyalist Gerçekçilik..., a.g.y., s. 86
12- a.g.e., s. 33
13- Bkz. Leon Troçki, Edebiyat ve Devrim, Çev. H. Portakal İstanbul 1976, s. 148
14- Bertolt Brecht, Über Politik und Kunst, Frankfurt a.M. 1971, s. 7 (Bu ve Brecht'in aynı kitabından bundan sonra yaptığım alıntı, Türkçe'ye tarafımdan çevrilmiştir. - S.Ş.)
15- SSCB Sanat Tarihi Enstitüsü, Sosyalizm ve Kültür, Çev. Ş. Salma, İstanbul 1978, s. 232
16- Brecht, Sosyalist Gerçekçilik..., a.g.y., s. 91
17- Abendroth, a.g.e., s. 125
18- Brecht, Über Politik..., a.g.y., s. 53
19- Suchkov, a.g.e., s. 223



İLHAN SELÇUK'LA KONUŞMA

OSMAN S. AROLAT

☆ Türkiye'de bilim alanındaki gelişmeleri nasıl değerlendiriyorsunuz?

★ Türkiye'de bilim alanında gelişmeden söz açabilir miyiz? Bir bakıma evet. Bütün dünyada bilim ilerliyor; tüm yeryüzü kalkınıyor. Bilimde ilerleme ve ekonomide kalkınma çağımıza damgasını vurmuştur. Bu gidişe karşı durmak istesek de duramayız. Ne var ki üniversitelerimizin sayısal büyümesi bizi kandırmasın. Çağdaş bilim dev adımlarıyla koşuyor; biz cüce adımlarıyla kovalamaya çabalıyoruz. Çağdaşlıkla aramızdaki uçurum büyüyor.

Üniversitelerimizde acaba bilim üretimi yapılıyor mu? Sanırım bu soruya aşırı iyimserler bile olumlu yanıt veremeyeceklerdir. Bizim üniversitelerimiz meslek adamı yetiştiren birer yüksek okul niteliğindedir. Yıllardan beri bu alanda bir değişim yok. Liselerin üniversite kapılarına yığdığı öğrenciler şartlandırılmışlardır. En iyi öğrenciler Teknik Üniversiteye ya da Tıp Fakültesine kapılanmak isterler. Niçin? Ünlü bir doktor ya da bir müteahhit mühendis olmak; çok para kazanıp lüks içinde yaşamak her çocuğun düşlerini oluşturur. Aile ve okul eğitiminin koşulları öğrenciye "renkli rüyalar"ı aşılar.

Bir ülkede bilimin temelleri ancak soyut ve temel bilimlerin gelişmesiyle atılabilir. Bir matematikçi, bir fizikçi, bir kimyacı nedir? Fen fakültelerimiz de okullara öğretmen yetiştirmek için kurulmuştur. Peki, Türkiye'de bilim nerede yapılacak? Amerika'da çokuluslu tekellerin bilimsel yatırımları var. Sovyetler Birliği'nde devlet, bilimin geliştirilmesi görevini üstlenip kurumsallaştırmış. Ülkemizde bilim nerede gelişecek? Şaşılası iş şudur ki Türkiye sanayileşmesini gerçekleştiremeden ekonomide tekelleşme dönemine girdi. Ama nasıl bir tekelleşme? Bizim holdingler, iç pazarı yabancı tekellerin uzantıları olarak kapatmışlardır. Bilimle ve teknolojik çalışmalarla en küçük bir ilişkileri yoktur. Böyle birşeyi akıllarına bile getirmezler. Amaç, dolgun kârlarla palazlanmak; iç piyasayı denetlemektir.

Çağımızda iki çarpı ikinin dört ettiğini bilen kimse, bilim yatırımı olmayan ülkede bilim üretiminin de olamayacağını bilebilir. Eski çağlar geçti artık. Newton'un elma bahçelerinde yer çekimi yasasını bulduğu ileri sürülür. Arşimet, banyo yaparken ünlü yasasını insanlığa kazandırmış; "buldum, buldum" diye bağırmaya başlamıştır. O dönemler geride kaldı. Şimdi büyük laboratuvarlarda kalabalık kadroların planlı çalışmalarıyla adım adım yürüyor bilim... Deneyselliğin yörüngesine bilimi oturtmak için başta gelen koşul yatırımdır. Türkiye'nin beşyıllık planlama, yıllık programlarına ve bütçelerine bakalım. Ne görüyoruz? Bilim yatırımlarına ne ayrılmış?

İşin bir acı yanı daha var:

Öncelikle sosyal bilimlerde ilerlemek ve gerçeklere ulaşabilmek için fikir özgürlüğü gereklidir. Hem soyut, hem somut, hem genel, hem öznel açıdan gerçeğe varmanın ilk koşulu bilimsel özgürlüğün varlığıdır.

Diyoruz ki, fikir özgürlüğü yasaktır; ama üniversitelerin bilimsel özerkliği vardır. Bu nasıl olacaktır? Fikir özgürlüğünün bulunmadığı yerde bilim özgürlüğü olası mı? Böyle bir sav, gülünçtür. Nitekim Türkiye'de üniversiteleri kısırlaştıran nedenlerin başında fikir özgürlüğünden yoksunluk gelmektedir.

Sonuçta, Türkiye bilim gelişmelerinden uzak bir ülke görünümündedir. Oysa azgelişmişlik kısır döngüsünü kırmak için bilim özgürlüğüyle birlikte bilime yatırım gerçekleşmelidir. Kendini bilime adayan kişilerin ve kadroların oluşup gelişmesi başka biçimde olası değildir. Türkiye'den bilim adamı göçünü durduracak önlemlerin alınması da ancak bilim yatırımlarını yoğunlaştırmak yöntemiyle olanak kazanır.

☆ Yayın organlarının bilim adamlarımız karşısındaki tutumunu ele alır mısınız?

★ Yayın organları deyince aklımıza ne gelir? Gazeteler, dergiler, radyo, televizyon, sinema vb. Ülkemizin siyasal ve ekonomik yapısı yayın organlarını da biçimlendiriyor. Bugün (birkaçı dışında) yayın organları, bilim adamlarına yansız yaklaşamıyorlar. Daha acısı bazı bilim adamlarının siyasal düşüncelerine göre aforoz edilmeleri olgusudur.

Bilim_Röportaj

TRT'nin eğlence yayınlarından vakit ayırıp bilime ve kültüre dönük programlar hazırlamaya niyeti yok. Televizyon ve radyo bir toplumda çok eğitici, öğretici olabilir. Bilim yayınları yapmasa da, "bilimsel toplum" bilincinin yaygınlaşmasına ve yoğunlaşmasına yol açabilir. Bilimsel toplum, güçlü ve çağdaş toplum demektir. Ne var ki bilim ışığı toplumdaki çıkar çevrelerinin hoşlanmayacakları bir aydınlığı yayar. Tüm tarih boyunca bilimle egemen çıkar çevreleri arasındaki çatışma sürüp çağımıza dek ulaşabilmiştir. Egemen çıkar çevreleri her dönemde bilimi işlerine geldiğince kullanmaya çalışmışlar; işlerine gelmeyen bilimsel buluşları aforoz etmişlerdir.

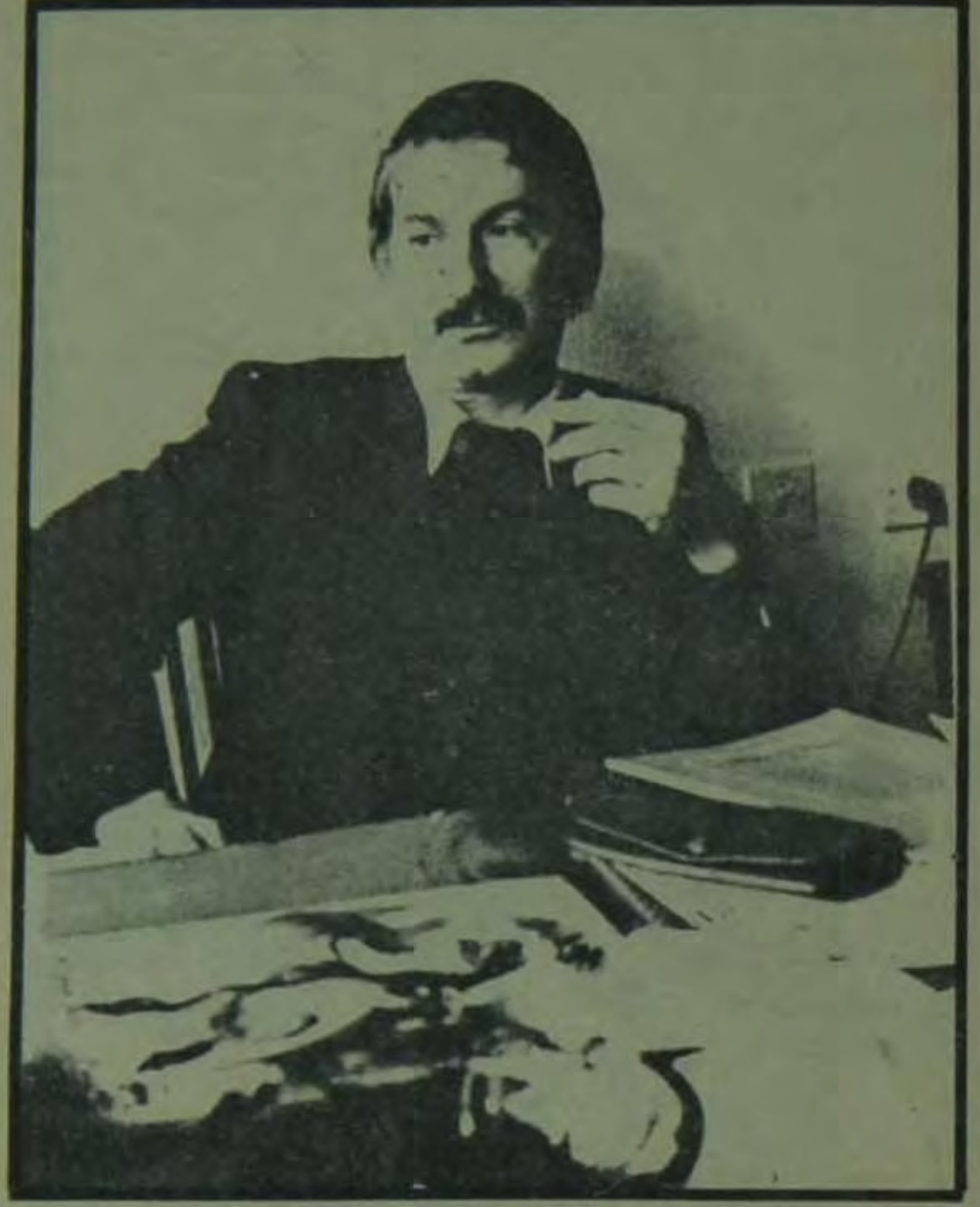
Yayın organları arasında gazeteler ve dergiler de önemli yer tutarlar. Bugün Türkiye basın yaşamının merkezi Babıâli'dir. Türkiye basını üç grubun tekelinde bulunmaktadır. Yüksek tirajlı gazeteler, geniş kapsamlı ajanslar ve dağıtım şirketleri tekelci sermayenin denetimindedir. Yalnız gazeteler değil, dergilerin yüzde 90'ı da bu denetim çerçevesi içindedir. Sanat, mizah, spor, sinema, televizyon, kadın, ev, magazin dergilerinin büyük çoğunluğu, dört büyük tirajlı gazeteyi elinde tutan parasal gücün kontrolu altında yayınlanır. Bu tehlikeli bir oluşumdur. Bilimin ve bilimsel görüşlerin böyle bir oluşumda yeri yoktur. Tekelci basın güçleri, işlerine yarayan üniversite profesörlerini büyük paralarla kendilerine bağlamaktadırlar. Ticaret ve sanayi odalarının ya da işadamları derneklerinin de üniversite ünlülerini parasal güçleriyle hizmetlerine koştuklarını biliyoruz. Bu gibi durumlarda kuşkusuz bilimden söz açmak zordur.

Geriye kalıyor üniversite yayınları...

Kuşkusuz bilim üretimi yeterince sağlanamayan bir üniversitede yayınların doyurucu olduğunu söyleyemeyiz. 27 Mayıs 1961 Anayasasıyla sağlanan üniversite özerkliğini kullanmakta yetersiz kalan bir toplumuz. Bunun ilk faturası önce 12 Mart 1971'de ödendi. Zaten kısıtlı olan özerklikler büsbütün daraltıldı. Artık toplumsal gelişmede üniversitelerin etkinliği düne oranla çok zayıflamış durumdadır.

Yayın organlarının olaylara bakışını gerçekçilik açısından irdeler misiniz?

★ Bu soruya kısaca yanıt verebilmek için yine yukarıda sözünü açtığımız tekelci sermayenin yapısına bir göz atmak gerekir. Türkiye'de tekelcilik yabancı monopollerin ülkedeki şubeleri olmak biçiminde gelişmiştir. Sözgelimi lastik ya da otomobil kesiminde iç piyasayı kapatmış şirketler vardır. Bunlar gibi dışa bağımlı kapitalizmin öteki dallarında da iç piyasa büyük holdinglerce paylaşılmıştır. Basın gün geçtikçe olumsuz bir topoğrafyayı oluşturuyor. Bu topoğrafya nedir? Bugün büyük gazete demek, çok şirketli bir holdinge bağlı bir yayın organı demektir. Holdingler, hem ilan ve reklam kesiminde gazeteleri etkileri altında tutarlar; hem de yapısal açıdan basınla bütünleşmişlerdir.



Böyle bir durumda büyük tirajlı gazete gerçeği mi yazacaktır? Yoksa gerçeği, holdinglerin ve tekellerin çıkarlarına göre eğip bükecek midir? Yayın organlarıyla gerçekçilik arasındaki bağıntı bu ilişkide belirginleşir.

İçerde durum böyleyken, dışardan alınan haberler de kapitalist dünyanın büyük ajanslarından yansıtılmaktadır. Böylece gerçekleri, iç ve dış çıkar çevrelerine göre denetleyen bir ağ örülmüştür.

☆ Bilim ve gerçek açısından irdelediğiniz bu yapının değişmesi olası mıdır?

★ Kuşkusuz bu yapı yozlaşmıştır. Çözüm yolu, toplumsal yaşamın değişimiyle birlikte kendini gösterecektir. Türkiye'nin çıkmazlarını oluşturan her düğümün bir süreç içinde çözülmesi zorunludur. Çözüm bu zorunluluklardan doğacak.

Ekonomide çıkmaz, hiçbir dış destekle aşılamayacak ölçülerde derinleşmiştir. Türkiye'de öyle bir ekonomik yapı var ki dışsatımı artırmak için her çaba, dışalımın büyümesini öngörüyor. Bu ikilemin boğuntusunda bir ülkenin ekonomisi düzelemez. Bugün yaşadığımız bunalım iki boyutludur: 1) Dünya kapitalist bunalımının Türkiye'ye yansıması, ya da Türkiye'nin bunalımdan payını alması.. 2) Türkiye'nin dışa bağımlı çarpık ekonomisinden doğan bunalımın olumsuz dünya konjonktüründe yoğunlaşması... Birbirine bağlı bu iki bunalımın çaprazında siyasal bir darboğaza girmiş Türkiye elbette ancak bilimin gösterdiği yolda yürüyerek her türlü sorununa çare bulabilir.

Ancak zamana gereksinmemiz var.

BİLİM ZİNCİRİNDE BİR HALKA:

ORTACAĞ ARAPLARI

NAZİF TEPEDELENLİOĞLU

Geçen yazıda Yunan matematiğinin durağan yapısına karşın, tüccar bir toplum olan Hinduların geliştirdiği matematiğin "kullanışlı" yanının ağır bastığından söz ederek, bu matematiğin daha sonra Araplar aracılığı ile batıya tanıtıldığını belirtmiştim.

Araplar yalnızca Hint matematiğinin değil, Eski Yunan bilim ve felsefesinin de Hıristiyan dünyasına tanıtılmasında rol oynamışlardır. Bilim tarihini bir bayrak yarışına benzetirsek, Araplar bu yarışta bayrağı Hindulardan ve Yunanlılardan teslim alıp yaklaşık 400 yıl taşımış ve sonra batıya teslim etmişlerdir.

8. yüzyılın başlarında yani İslam dininin doğuşundan yaklaşık 100 yıl sonra Araplar doğuda Hazar denizi ve İran'dan, batıda İspanya'ya kadar, doğu ve güneydoğu Anadolu, Arap yarımadası ve tüm kuzey Afrika'yı kaplayan geniş bir alanı ellerinde tutuyorlardı. Hindular gibi Araplar da ticaretin ağır bastığı bir ekonomik yapı içindeydiler. Araplar, karada olsun, denizde olsun Baltık denizinden Seylan'a, Çin'e kadar her yere gidiyor mal getirip, mal götürüyorlardı.

İşte Harun Reşid'in oğlu Memun Bağdat'ta 813 yılında Abbasi halifesi olduğunda Arap dünyasının görüntüsü böyleydi. Böylesine bir toplumun matematiğe, astronomiye ve coğrafyaya olan gereksinmesi tartışma götürmez. Araplar bu gereksinmeyi karşılamak için eski Yunan kaynaklarına yöneldiler. Bu yönelişin en somut örneği Memun'un Bağdat'ta kurduğu Beyt el Hikme (bilim evi) adlı çeviri akademisidir. Akademinin başına Huneyn Bin İshak getirilmiştir. Kendisi Nesturi mezhebinden bir Hıristiyan olan Bin İshak'ın emrinde birçok Hıristiyan, Müslüman ve Yahudi çevirmen çalışıyordu. Bu çevirmenler, felsefeden matematiğe, tıptan botaniğe kadar Yunan bilgi hazinesinin belli başlı bütün eserlerini Arapçaya çevirdiler.





Solda el-Beyruni'nin astronomi ile ilgili bir kitabından, sağda Tabit Bin Karra'nın Öklid çevirisinden sayfalar

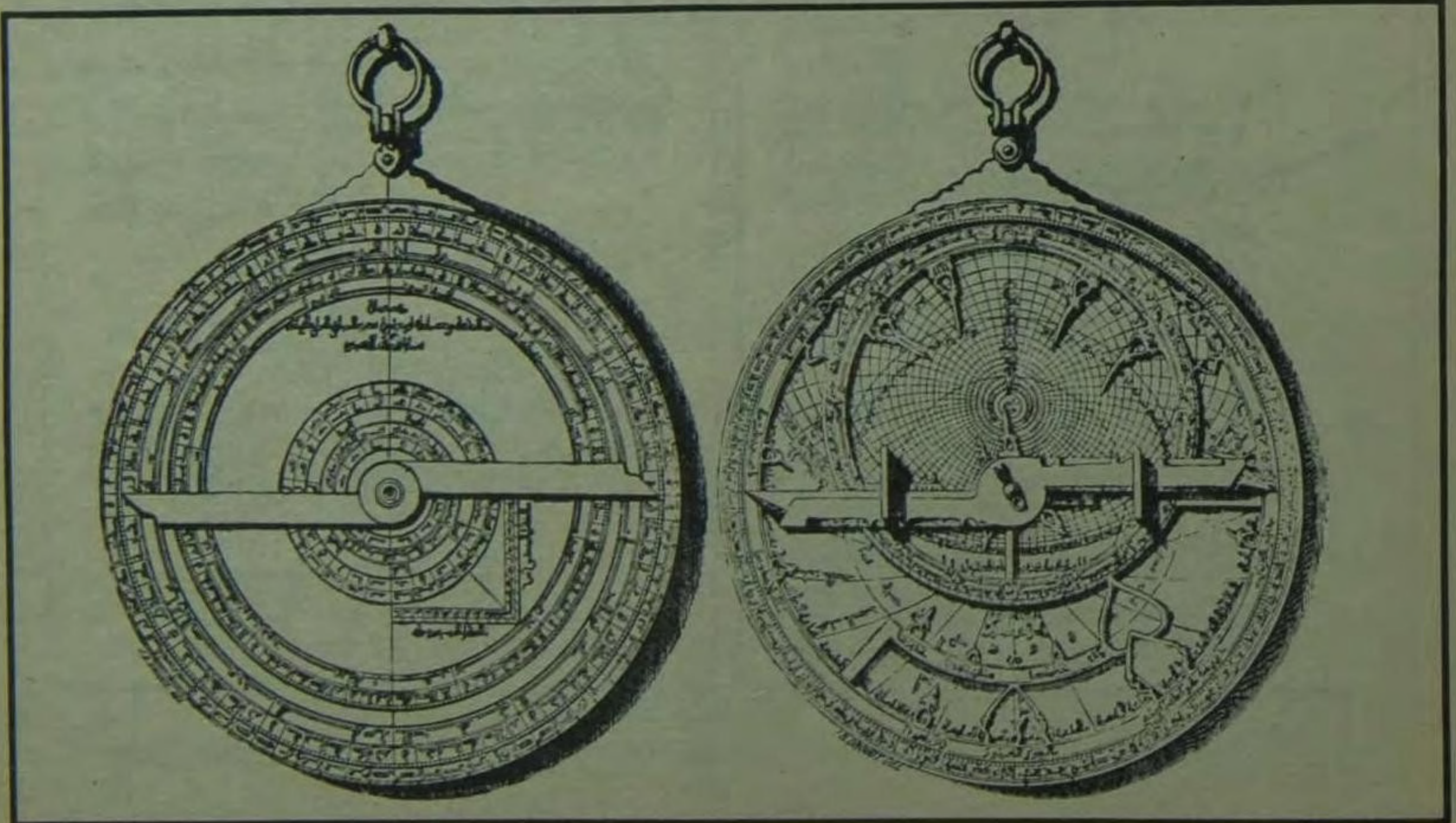
Doğal olarak, Araplar yalnızca çeviri yapmakla yetinmediler. Yunan ve Hindu kaynaklarını yorumlayıp biçimlendirerek kendi bilim dizgelerini de oluşturdular.

Örneğin cebir Arapların elinde bu devirde gelişti. Harzemli Muhammed Bin Musa'nın (780 - 850) bu devirde Bağdat'ta iki kitap yazdığını görüyoruz: Birinci kitabın adı "İlm el-Cebr ve el-Mukabele"[(terimlerin) yerini değiştirme ve (terimleri) yoketme bilimi]. Bu kitapla "cebir" ya da batılıların deyimiyle "algebra" sözcüğü doğmuş oluyor. Kitap birinci ve ikinci derece denklemlerin çözümleri, basit geometri kuralları ve paranın belirli oranlarda bölüştürülmesini öğreten miras problemlerini içeriyor. İkinci kitap ise Hindu-Arap sayıları (yani bildiğimiz onlu sayma düzeni) üzerine. Bu kitabın Arapça aslı kayıp. Latince çevirisinin başlığı şöyle: "Algoritmi de Numero İndorum" (Harzemli'nin Hint Sayıları ile Hesaplama Sanatı). Bu kitapla da, demek ki, Harzemli'nin adından "algoritma" sözcüğü doğmuş oluyor. Memun'un Suriye'de özel bir gözlemevi de yaptırdığı biliniyor. Zamanla, burada Arap astronomları dünya üzerinde 1 derecelik yayın uzunluğunu hesabettiler. Böylece enlem ve boylam kavramları ortaya çıktı. Harzemli'nin Hint kaynaklarına dayanarak astronomi cetvelleri de derlediği biliniyor. Ancak, Arap astronomisine en büyük katkıyı yapan kişi el-Beyruni'dir (973 - 1048). Çok geniş kültürü olan Beyruni, Türkçe, Farsça, Sanskritçe, İbranice, Süryanice ve Arapça biliyordu. Astronomi, Matematik, Fizik ve tıp alanında çalışan Beyruni bir süre Hindistan'da yaşadı ve Hint bilim ve kültürünü inceledi. Daha sonra Gazne'ye yerleşen ve orada ölen Beyruni birçok kitap yazdı. Enlem ve boylamların hassas bir biçimde saptanması için yöntem geliştiren, dünyanın kendi etrafında döndüğünü -Galile'den 600 yıl öncelik öne süren odur. Beyruni'nin, ayrıca 18 kıymetli taşın ve mineralin özgül ağırlığını da hassas olarak saptadığını biliyoruz.

Ortaçağ Araplarının bilim dünyasına katkılarını ayrıntıları ile incelemek bu kısa yazının boyutlarını çok aşar. Ancak, gene de fizik ve matematikte eriştikleri düzeyden söz etmemek olmaz.



Arap astronomları (1513'te yayınlanan bir Venedik kitabından)



Ortaçağda kullanılan usturlab'ın önden ve arkadan görünüşü

Bu kişilerin fizikte ve mekanikte ne kadar ileri olduklarını anlamak için zamanın modası olan "hiyal" (harika düzenler) konusuna bir göz atmak yeterlidir.

Hiyal özellikle suyu itici güç olarak kullanan "kendi kendine" hareket eden mekanik oyuncaklar, saatlerdir.

Araplar bu oyuncakları ve saatleri yalnızca yapmakla kalmamışlar, bunları anlatan kitaplar da yazmışlardır. Örneğin bunlardan birinde Rıdvan, babası Muhammed Bin Ali'nin 13. yüzyılın başlarında yaptığı bir su saatini anlatır. Saat Şam'ın kapılarından birine yerleştirilmişti ve gerçek bir harika olarak nitelendiriliyordu.

Öteki eserler arasında el-Cezari'nin Kitab el-Hiyal'i ile Benu Musa'nın (Musaoğulları) Kitab el-Hiyal'* sayılabilir.

Ortaçağ Arap fiziği yalnızca hiyal'le uğraşmadı doğal ki. Bu yazıyı çağın en büyük fizikçilerinden birinden, el-Hasan Bin el-Haytam'dan söz ederek bitirmek istiyorum. Haytam 965'te Basra'da doğdu, 1038' de Kahire'de öldü. Optik konusunda uzman olan Haytam "Kitab el-Manazir" (Optik Kitabı) adlı yapıtı ile ünlüdür. 1270 yılında "Opticae Thesaurus Alhazeni" adıyla Latinceye çevrilen bu kitap, batıdaki bilimsel düşünceyi en az 600 yıl etkiledi. Etkiledi çünkü kitap o zamana kadar batının bilmediği gözün yapısı, görsel yanılmalar, serap olayı, perspektif, atmosferde ışığın kırılması, kuyruklu yıldızlar ve belki de en önemlisi, kendi icadı olan fotoğraf makinasının atası karanlık kutudan söz ediyordu.

Bin Haytam'ın en önemli katkısı gözün nasıl gördüğünü doğru olarak açıklamasıdır. Haytam'a kadar geçerli olan, Öklid ve Batlamyos'un ortaya attıkları ve görme olayının gözün görülecek nesneye yolladığı ışınlarla gerçekleştiğini öne süren kuramdı. Haytam bu kuramı reddederek, olayın bunun tam tersi olduğunu ve gözün, nesnenin yolladığı ışınları algılayarak gördüğünü ortaya attı.

İlginçtir, Bin Haytam bütün bu katkılarını aklı başında olduğunun bilinmesinin tehlikeli olmadığı zamanlar yapabiliyordu.

Göze girip rahat yaşamayı amaçlamış olsa gerek, Bin Haytam, eğer kendisine destek sağlanırsa, Nil taşkınlarını denetleyebilecek bir makina yapabileceğini iddia etmişti. Beklediği de oldu. Mısır Fatımi halifesi el-Hakim kendisine destek sağladı. Ancak beklemediği birşey daha oldu: Halife makinanın derhal yapılmasını istiyordu. Yoksa, kendisini işkenceyle öldürtecekti. El-Hakim'in şaka yapmadığını anlayan Haytam çareyi deli taklidi yapmakta buldu ve Hakim 1021 yılında ölünceye kadar bu oyunu sürdürdü.

(*) Bu ikincisi ile ilgili olarak Doç. Dr. Atilla Bir'in "Benu Musa'nın Otomatik Kontrol Düzenleri" adlı yazısını salık veririm. Yazıda anlatılan düzenlerden biri şöyle sunuluyor: "Hamamlarda ya da sebillerde kullanılabilen bir düzen. Kaptan çekilen su bir yaratık tarafından tekrar doldurulmaktadır. İstenirse kap yerine havuz, su yerine şarap kullanılabilir".

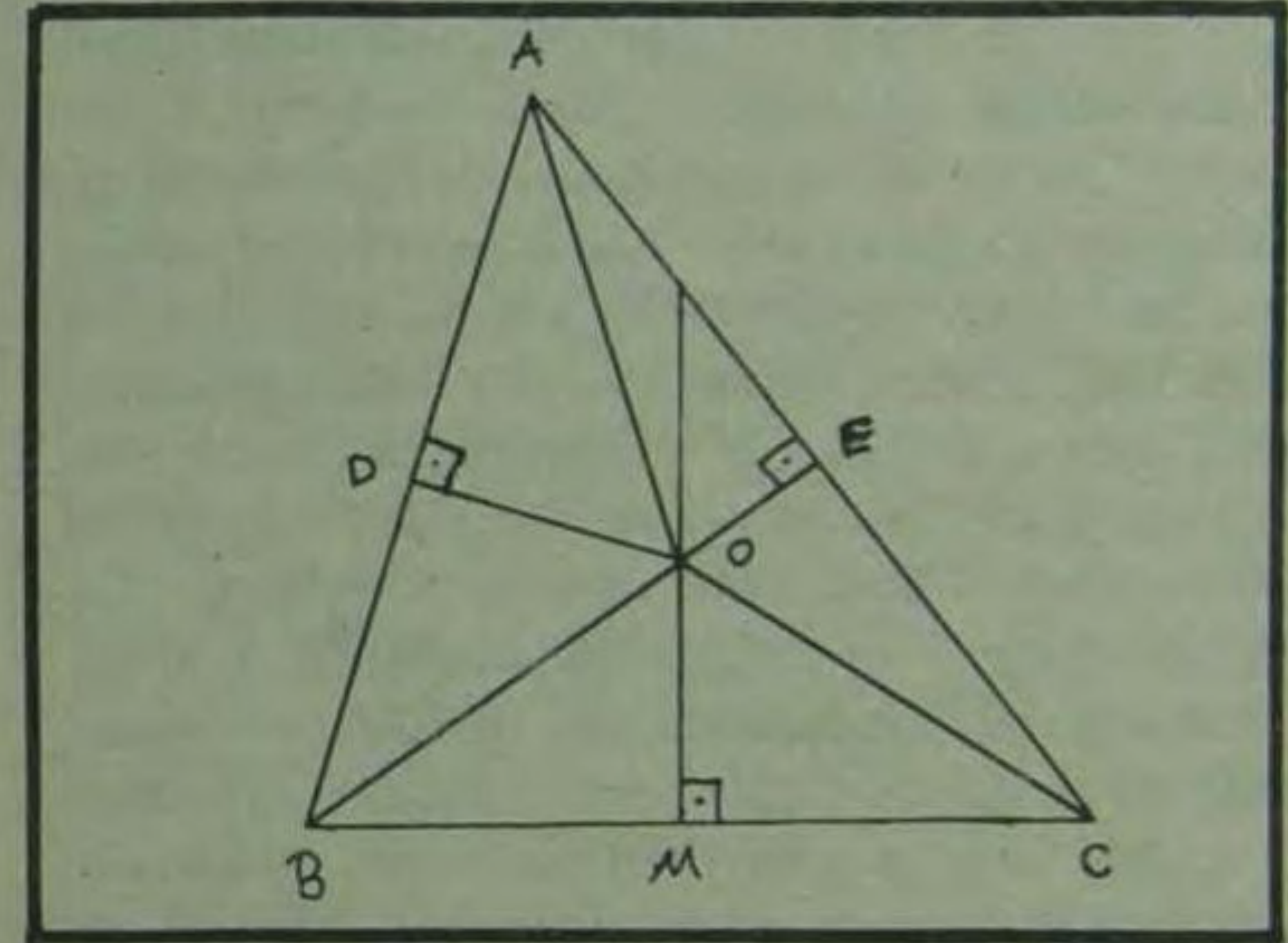
MATEMATİK EĞLENDİRİR

Dünya yuvarlaktır: Yerküre üzerinde öyle bir nokta bulun ki, bir gezgin bu noktadan başlayarak 1000 km. güneye gitsin, vardığı noktadan 1000 km. doğuya gitsin, gene vardığı noktadan 1000 km. kuzeye gitsin ve geriye başlangıç noktasına gelsin.

Yanıt: Kuzey kutbu.

Şimdi siz istenen özelliği sağlayan başka bir nokta bulun.

Dünyayı kavramak: Dünyamızın ekvatordaki çevresinin 40.000 km olduğunu hep biliyoruz. Şu halde tam 40.000 km. uzunluğunda bir ipi ekvatorun etrafına dolarsak ip dünyamızı sıkı sıkıya saracaktır. Bu ipi, çepeçevre, yerden 1m. yüksekten geçeçek şekilde gevşetebilmek için ne kadar uzatmak gerekir acaba?



Her üçgen ikizkenar mıdır? Şekildeki ABC üçgeninin A açısının ortayı ile BC kenarının orta dikmesinin kesiştiği noktaya O diyelim. O'dan AB ve AC kenarlarına OD ve OE dikmelerini inelim. Ayrıca O'yu B ve C köşelerine birleştirelim. Şimdi $|AB| = |AC|$ olduğunu ispat edeceğiz! (a) ADO üçgeni AEO üçgenine eştir (AO kenarı ortak, D ve E açıları dik, A köşesindeki açılar eş). Şu halde $|AD| = |AE|$ ve $|OD| = |OE|$. (b) OBD üçgeni de OCE üçgenine eştir (O noktası BC' nin orta dikmesi üzerinde olduğundan $|OB| = |OC|$, $|OD| = |OE|$ olduğu daha önce gösterilmişti, D ve E açıları da dik). Öyleyse $|DB| = |EC|$. Demek ki $|AD| + |DB| = |AE| + |EC|$ yani $|AB| = |AC|$! Yanlış nerede?

Not: Yazıdaki 3 şekli Rom Landau'nun "Tha Arab Heritage and Western Civilization" adlı kitabından aldığımı belirtmek isterim.

UZAYIN ÖNCÜLERİ

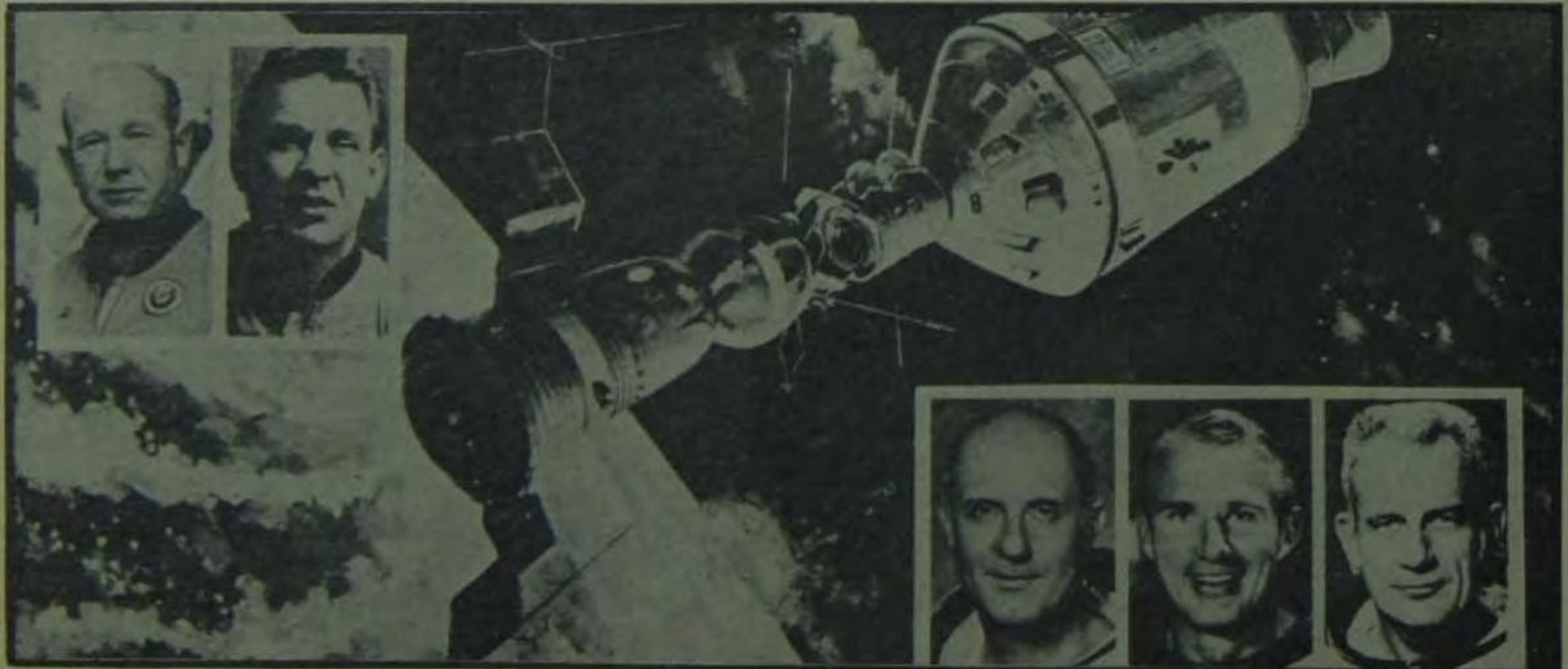
GÜNEY GÖNENÇ

İlk insan uzaya çıkalı tam yirmi yıl oldu: Yuri Gagarin'in 12 Nisan 1961 günü yerin çevresindeki dolanımı tüm Dünyada büyük heyecan uyandırmıştı. Birkaç hafta önce, 12 Mart'ta ise Soyuz T4 aracıyla 100. uzay adamı Viktor Savinnıh uzaya çıktı. Nisan ayı içinde Amerikalılar, üzerinde on yıldan beri çalışılan Columbia uzay mekiğini deneyecekler ilk kez. Dünyaya geri döndüğünde atmosfere "uçak gibi" girerek piste inebilecek ve 50-100 kez kullanılabilecek bir uzay aracı Columbia.



Valentine Tereşkova ve Yuri Gagarin - İnsanlığın uzaydaki öncüleri

Son 25 yıl içinde uzay araştırmaları ve uzay teknolojisi gerçekten dev adımlarla ilerledi. Uzay teknolojisinin temelleri aslında yüzyılımızın başlarında atıldı. İki büyük bilgin, Tsiolkovski ile Goddard, bugün "uzay uçuşlarının babası" olarak anılıyorlar. Konstantin Tsiolkovski dokuz yaşında kızıl hastalığına yakalanmış ve sağır kalmıştı. Kendi kendini yetiştirmiştir. Moskova yakınlarında bir kasabada öğretmenlik yaparken, 1881'de, gazların kinetiği kuramını bulduğu zaman bu kuramın 11 yıl önce Maxwell tarafından bulunduğunu bilmiyordu (bunu ona ünlü Mendeleyef söyleyecektir). Tsiolkovski 1895'te yayımladığı "Yer ve Gök Düşleri" ve 1903'te yayımladığı "Uzayın Roketlerle Keşfi" kitaplarında uzay uçuşlarının temel ilkelerini ortaya koydu. Atmosfer dışında hava olmadığına göre uzay araçları tepki kuvvetinden yararlanarak yol almak zorundadırlar, yani ancak başka cisimleri (genellikle gazları) hızla geriye doğru fırlatarak ilerleyebilirler. Bu, bildiğimiz roket etkisidir. İlkel roket bir ucu kapalı ve içine barut doldurulmuş bir borudur. Barut bir kez ateşlenince bitene kadar denetimsiz bir biçimde yanar. Tsiolkovski uzaya çıkacak bir rokette katı değil, sıvı yakıt kullanılması gerektiğini belirledi. Ayrıca araç atmosfer dışına çıkacağına göre, sıvı yakıtın yanısıra yanma için gerekli olan oksijenin de sağlanması gerekliydi. Yakıt ve oksitleyici iki ayrı depodan denetimli bir biçimde pompalarla basılacak, yanma sonucu oluşan sıcak gaz büyük bir hızla geriye doğru fırlatılacaktı. Roketin ilk ağırlığının büyük bir bölümünü yakıt ve oksitleyici oluşturacak, roket yol aldıkça yakıt harcanacağından ağırlık azalacaktı. Demek ki roketin hareket denklemleri ağırlığının değişmesi gözönüne alınarak bulunabilirdi. Tsiolkovski bugün kendi adıyla anılan eşitliği verdi: Roketin son hızı, gazın çıkış hızıyla ve roketin ilk ağırlığıyla son ağırlığının oranının logaritmasıyla orantılıdır. Tsiolkovski -bilinen sıvı yakıtlar için- kullanılan yakıtın verimini ya da miktarını artırarak yerin çekim ala-



Soyuz (solda) - Apollo kenetlenmesi. (A. Leonov'un çizdiği temsili resim). Uzay adamları (soldan) A. Leonov, V. Kubasov, T.P. Stafford, V. Brand, D. Slayton.

nından kurtulmanın olanaksız olduğunu gösterdi (yerin çekim alanından kurtulmak için saatte 40 bin km' lik bir hız gereklidir). Bu işin tek yolu, roket yeterince hızlandıktan sonra, ona bağlı daha hafif bir roketin ateşlenmesi ve hızın böylece aşamalı olarak artırılmasıdır. Böylece "aşamalı roket" ilkesi ortaya konmuş oluyordu. Tsiolkovski 1919'da Akademi üyeliğine seçildi. İlk sıvı yakıtlı Sovyet roketinin fırlatıldığını görebildi (1933). 1935'te öldü. Mezar taşında onun şu sözü yazılıdır: "İnsanlık ilelebet yeryüzüne bağlı kalacak değildir."



Soyuz uzay aracı ve Salyut Uzay İstasyonu (Bir sergideki maket)

İkinci büyük öncü Robert H. Goddard, Clark ve Princeton Üniversitelerinde fizik profesörüydü. 1919' da roketler üzerine bir kitap yayınladı. 1923'ten başlayarak roket denemelerine girişti. İlk sıvı yakıtlı roketi 1926'da ateşledi. Ancak 12 metreye yükselebilen bu roket, uzay döneminin başlangıcını müjdeliyordu, ama kimse bu buluşa ilgi göstermedi. Hatta New York Times Goddard'la "kafası havalarda" diye alay etti. Goddard'ın roketleri 1935'te 2300 metreye çıkıyor ve ses hızını aşıyordu. Goddard 200'ün üstünde patent aldı. Bunlar arasında aşamalı roket ve bazuka da vardır. 1945'te ölen Goddard'ın değeri sonradan anlaşıldı. Amerikan hükümeti patentlerini satın almak için vârislerine 1 milyon dolar ödedi.

Roket araştırmaları Almanya'da da gelişmekteydi. Willy Ley 1929'da Alman Roket Derneği'ni kurdu. Wernher von Braun da buderneğin üyesiydi. 1930' ların başlarında 1600 metreye çıkan roketler ateşlediler. Ley ateşli bir anti-Nazi idi, Hitler iktidara gelince Almanya'yı terketti, ABD'ye gitti. Hitler'in emriyle 1936'da bir roket araştırma merkezi kuruldu. Nazi Partisi üyesi olan von Braun bu merkezde ünlü V-2 roketini geliştirdi. Buradaki V harfi Vergeltungswaffen (= intikam silahı) sözcüğünün baş harfidir. Etilalkol + sıvı oksijen yakan V-2'nin menzili 320 km idi. Naziler savaşta, çoğu Londra'ya olmak üzere, 4300 tane V-2 attılar. Amerikalılar 1945'te Almanya'dan 100 tane kadar V-2'yi, von Braun'u ve 150 yardımcısını ABD' ye götürdüler. von Braun Huntsville uzay merkezinin yöneticisi oldu. ABD 6 yıl içinde 60 tane V-2 ateşledi.

İnsanlığın uzaya ilk çıkışı Sputnik 1 (= Uydu) ile gerçekleşti. Sovyetler Sputnik 1'i Tsiolkovski'nin 100. doğum yıldönümünde (29 günlük bir gecikmeyle) 4 Ekim 1957'de uzaya fırlattılar. Huntsville'de yapılan ilk ABD uydusu da (Explorer 1) 31 Ocak 1958'de fırlatıldı. Bu ilk uydulardan sonra başarılar birbirini izledi. Bunların en önemlilerini sıralayalım: Yerin çekim alanından ilk kez kurtulan araç Sovyetler'in Luna 1 Aracı oldu (Ocak 1959), bunu ABD'nin Pioneer 4 aracı izledi (Mart 1959). Aya varan ilk araç Luna 2 oldu (Eylül 1959). Ayın arka yüzünün ilk fotoğrafları 1959 Ekiminde çekildi (Luna 3). Uzayda ilk insan, Yuri Gagarin, 12 Nisan 1961 günü Vostok (= Doğu) aracıyla yer çevresinde yörüngeye girdi. Uzayda ilk kadın, Valentina Tereşkova, 1963 Haziranında Vostok 6 aracıyla yer yörüngesinde 48 kez dolandı. Aya ilk yumuşak inişi Luna 9 (Ocak 1966) ve Surveyor 1 (Mayıs 1966) araçları gerçekleştirdi. Aya ayak basan ilk insan Neil A.Armstrong oldu (20 Temmuz 1969, Apollo 11). Venüs'e ilk yumuşak inişi 1967'de Venera 4, Merih'e ilk yumuşak inişi 1971'de Mars 3 araçlarıyla Sovyetler; Jüpiter yakınından ilk geçişi 1973'te Pioneer 10 ile ABD gerçekleştirdi. İlk uzay istasyonu Salyut 1 (= Selam) 1971'de yörüngeye yerleşti.

Uzay araştırmalarında önemli bir adımı ABD-SSCB ortak uzay programı oluşturdu. 1972'de başlatılan ortak çalışmalar sonucunu üç yıl sonra verdi. Amerikan Apollo aracıyla Stafford, Brand ve Slayton, Sovyet Soyuz 19 (= Birlik) aracıyla Leonov ve Kubasov 15 Temmuz 1975 günü yola çıktılar. İki araç 17 Temmuz'da buluşup kenetlendi, iki gün kenetli kaldıktan sonra yeryüzüne inişe geçtiler. Buluşma ve kenetlenme sırasında önceden belirlenmiş 5 önemli araştırma projesi gerçekleştirildi. ABD bundan sonra insanlı uzay uçuşlarına ara verdi. Şimdi yer yörüngesinde 55 saatte 36 kez döndükten sonra uzay tarihinde ilk kez "uçak gibi" hava alanına inecek uzay mekiğinde iki Amerikalı uzay adamı, J. Young ve R. Griffin bulunacak.

BİLİMCİ - SANATÇI - POLİTİKACI

ERGİN DUYGU

Bilim ve Sanat... Bu iki sözcüğü ilk kez elinizdeki derginin kapağında gördüğüm zaman niçin daha önce görmemiş olduğumu düşündüm. Bilim ve sanat birbirinden bu kadar uzak iki kavram, bağlantısız evrenleri tanımlayan iki deyim miydi? İnsanın yaratıcı gücünün doruklarını tanımlayan bu iki birikim neden kopmuşlar, bundan da öte, belki de zıtlaşmışlardı. Örneğin, din ve ahlak, sosyoloji ve ekonomi, ekonomi ve politika, resim - yontu ile edebiyat, tarih ile sanat çok sık olarak birarada ele alınan konular olmaktadır.

O kadar ki, sosyo-ekonomi, ekonomi-politik gibi bütünleştirci sözcüklere bile gerek duyulmuş, türetilmiş, ama bilim ile sanat, bilim ile politika gibi konular ülkemizde hiç bu biçimde bir içiçelik kazanmamıştır. Derginin adının bu senteze varmak için konup konmadığını düşündüm; yayıncıların yaklaşımını bilmemekle beraber, daha çok hem bilim hem de sanat üzerindeki yazılara ayrı ayrı açık olduğunu belirtmek, iki okuyucu kitlesine de erişmek üzere bu ad seçilmiş olsa gerek yargısına vardım. Ne de olsa pazar ekonomisinin koşullandırdığı bir kuşağız biz. Bu yargıya varmakta haksız olduğumu sunuş yazısını okuyunca anladım ama, ilk anda bu yargıya varmak için nedenler göstermek de olanaksız değil.

Görebildiğim kadarı ile uzun süredir alışılmış yaklaşımları gözönüne alırsak, sanatçılar bilim ve teknolojinin yarattıklarını, herkes gibi kendi amaçları için araçlar olarak kullanmaktan öte ancak teknoloji canavarının insanlığın başına getirdiği veya getirebileceği dertlerle ilgileniyorlar. Sosyal bilimciler için ise genellikle doğabilim ve teknoloji ancak istatistiksel rakamlarda değişimlere neden olan bir etken olmakta. Politikacıların yaklaşımı da bu aracı kendilerine güç verecek bir araç olarak kullanmak. Kitleler ise kimin tarafından, nasıl üretildiklerini bilmeden bilim ve teknolojinin ürünlerini kullanıyorlar, neler de yapıyorlar diye, Merihlilerden sözeder gibi ve şaşarak. Sonuç olarak sosyal bilimciler ve sanatçılar birbirlerinin evrenini daha yakından tanımaya çalışıyorlar. Politikacılar çeşitli sanat dallarına, bir insanlık değeri yüceltici-si olarak görünmek için yaklaşım göstermeye çalışıyorlar; sosyal bilimler ile ise içiçe yaşamak zorundadırlar.

Son zamanlarda sanat dergilerinin, sayfalarının artışından da anlaşılabileceği gibi aydınlarımız politikanın yanısıra sanatla da ilgileniyorlar. Doğal bilimler ve teknoloji evreni ise, olanaklar ölçüsünde bu ilişkilerin dışında tutularak, yalnızca gösterdiği gelişmelerin sonuçları ile uğraşılan bir konu, yani yakından tanınmadan, içine girilmeye çalışılmadan, yarattığı sonuçların bazen övüldüğü, bazen yerildiği bir konu.

Demek istediğim; yabancılaşmanın ileri derecede olduğu ve zorunlu olarak bir arada yaşanılan ama yakın ilişki kurulmak istenmeyen bir varlık durumunda pozitif bilimler.

Bu yabancılaşma tek yönlü değil kuşkusuz. Pozitif bilimciler de bu durumdan yakınır gibi görünmüyorlar; sosyal bilimciler, sanatçılar ve politikacılar ile, daha da ilerisi halkla yakın ilişkilere girmek için fazla çaba gösterdikleri söylenemez. Nitekim Bilim ve Sanat dergisinin yazar kadrosu da daha çok sosyal bilimler ile sanatın bir çatı altında toplanmasında yoğunluk gösteriyor. Bir doğa bilimcisi bence bu yabancılaşmadan üzüntü duymalı, kendisinin de kusurları, iyi yönleri ile bir "insan" olduğunu, yalnızca bilgi üreten bir makine olmadığını, olmaması gerektiğini bilmeli ve savunmalı. Kısaca toplumuna, insanlığa yabancılaşmamalı, yabancılaştırılmasına da izin vermemeli. İşte Bilim ve Sanat başlığı bana bu konuyu irdeleme gereğini göstermiş oldu.

Bilim ve teknolojinin toplum yaşamındaki yerini kavramak için televizyon-radyo programları ile gazeteler ve dergilere bakmak yeterli. Günlük ve uzun süreli politik, ekonomik değerlendirmeler, haberler başı çekiyor. Gazete veya derginin düzeyine göre sanat olayları olarak değerlendirilen konular veya spor olayları da önemli yer tutuyor.

Politikacıların, işadamlarının yaklaşımı ise yurdumuzda sosyal bilimcileri panellerde dinlemek genellikle veya yalnızca ödül dağıtımı törenlerinde pozitif bilimcilere yüzeysel övgüler sıralayıp, mali yılbaşlarında ödenek tartışması yapmak. Uluslararası düzeyde bakıldığında ise bir tek farklı ilgi, bilim ve teknolojik gelişimi istenen yönde yönetmek, o kadar. Yönetme konusu kapsamına doğal olarak doyurmak, cezalandırmak, bazen okşayıp gönlünü almak giriyor. Ama işadamlarıyla politikacılar, bürokratlar arasındaki gibi, zaman zaman karşılıklı anlayışa, özveriye, işbirliğine saygıya dayanan ilişkinin olduğunu sanmıyorum.

Sanatçılar sosyal bilimlerin ortaya çıkardığı yeni toplumsal ilişkilerden dolaylı olarak da olsa yararlanmakta, sosyal bilimlere genelde ilgi duymaktadır. Pozitif bilim ise kuru, robotlaşmış, tehlikeli bir evren olarak dışlanıyor. Buna karşın sanatın pozitif bilim ve teknolojiye yaklaşım gösterdiğinde elde edeceği ürünlerin yavan olmayacağı konusunda az da olsa bilinen örnekler vermek olası. Son aylarda televizyonda izlenen Bell, Edison ve Curie'lerle ilgili filmler sanırım sıkıcı, düzeysiz filimler değildi. Konu olarak alınan gerçek bilim adamlarının da kuru kişiler olmadığını gösteriyordu. Buna benzer konuları işleyen yayınların da sayısı, sanaçtı kişileri, politikacıları, yöneticileri, askerleri inceleyenlerin yanında çok az kalıyor. "Kumsalda", "Fahrenheit 451" gibi yapıcı eleştiri yapan filmlerin sayısı da pek fazla değil.

Gerçekte, üzerinde düşünülürse, sanat ve sosyal bilimler ile doğa bilimleri ve uzmanları arasında çok yönlü ortaklıklar olduğu yadsınamaz. İlk olarak in-

celeme, sonuca varma yöntemlerinde temelde büyük benzerlikler var. Ancak kullanılan özdek, elde edilen bulguların sunuş biçimi farklı. Düşünbilim ve mantık her üç ilgi alanının temel taşı ve sonuçların yorumcusu olarak bütünleyici işlev görüyor.

Bence bu üç temel ilgi alanının çok farklı görüntüler vermesinin nedeni gerçeklere yaklaşım biçimi, düzeyleri ve anlatımı oluyor.

Basit bir örnek ele alınırsa klasik resimlerle fotoğraflar, yani görüntünün sanat veya bilim yöntemleri ile saptanmasının sonuçları büyük benzerlik gösteriyor. Sanat soyutlamaya yöneliyor, modern resim akımı gelişiyor. İnsanların zaman, çevreleri ve birbirleri ile ilişkileri konu alındığında, yazar ile psikolog veya tarihçi arasında, varılan sonuçlar ve yorumlar arasında büyük farklar kalmıyor; ancak sunuşlarda çok fark görülüyor. Bilindiği gibi bu farkın nedeni de sanatın temel amacının güzelliğe, bilimin doğruya varma çabası içinde oluşu.

Ama güzellik kavramının içinde gerçek yok mu? Şiirde anlamsıza varmayı amaçlayan akım, kısa sürede unutulup gitmedi mi? Kanımca, kalıcı güzellikler gerçeklere dayanan veya uygun olanlardır, ancak onlar zamanla solup bozulmazlar.

Ayrıca sanatçı daha güzeli, bilimci daha doğruyu bulduğuna inandığında benzeri heyecanı, mutluluğu paylaşıyorlar. Bu önemli bir nokta, insanları birbirine yaklaştıran da benzeri duyguları paylaşmaktır; geriye bu duyguları paylaşacak ortak bir dil bulmak kalıyor. Yoksa, Edison'un ampulünden çıkan ışık, Curie'lerin gördüğü radyoaktif ışınlar en güzel sanat yapılarından daha az güzel olmasa gerek.

Güzel ilke doğru ve gerçek ise her zaman insanlığın yararına olduğuna göre, özel olarak yozlaştırılmamış kitlelerin kendiliğinden anlayabileceği ve benimseyebileceği konular. Doktora gitmek için bilimsel yöntemleri anlamış olmaya gerek olmuyor. Tıbbın yararını görünce de doktorla hasta aynı ortak duyguda, başarıda birleşiyor, yakınlaşıyorlar. Aynı şey yazar-okuyucu, ressam-izleyici, kompozitör-dinleyici için geçerli değil mi?

Sonuç olarak konumuz olan yabancılaşma, doğal, kaçınılmaz bir sonuç değil, yapay olarak üretilmiş olan bir olgu. Yapay ama, üretilmiş ve yerleşmiş.

Yöneticiler, belirttiğimiz gibi, yönetilenlere insancıl ve yapıcı bir yaklaşımla yaklaşmıyorlarsa, onlardan duvarları yıkma çabası beklenemez.

Tersine yönetici sanatı ve bilimi yalnızca çıkarları korumak, toplumun gelişimini önlemek için kullanmak amacında ise sanatçı ve doğa bilimcisi ile teknoloğu bölmek ve yönetmek isteyecektir. Sanatçı parasal çıkarların, tek yönlü hizmetinde değil de özgür çalışma bilincine erişmiş ise, bilim ve politika ile yabancılaşmasının tek nedeni ancak tanrılaşma isteği olabilir. Sanatından veya sanattan başka her çabayı küçük, çirkin görme isteği, amacı onu bu yola itebilir. Aslında sanat, yönetim bilimle teknolojinin sürekli olarak denetimi altındadır.

Bu konular birçok yazarlar tarafından değişik yönlerden incelenmiş konulardır. Burda incelenmek istenen ana konu ise, topluma belki de en çok yabancılaşmış olan doğabilimci ile teknologdur. Kanımca yalnızlık duygusu ve tanrılaşma olgusu ile, bu duyguyu yüceltme isteğine kapılmak bu grup için çok kolay olmaktadır. Çünkü bilim, gene bilimi ve teknolojiyi, teknoloji de bilimi ve yeni teknolojileri üretir. Yönetim, yöneticilik başarısı için teknolojik gelişme ve dolayısı ile bilime bağımlıdır. Sanatın gelişimi ve yayılımı için de aynı ilişki geçerlidir.

Sosyal bilimler de yöntemlerini ancak teknolojik gelişmeden yararlanarak pozitifleştirebilir ve doğru sonuçlara varabilir. Bugün henüz bu açıdan doğa bilimleri ve teknolojiden çok geridedir. Günlük ekonomik ve sosyal gelişmeleri bile matematiksel bir doğrulukla yorumlama olanağı yoktur. Yani doğabilimci veya teknolog için, sosyal bilimleri laf kalabalığı olarak yorumlamak olasılığı vardır. Bu durumda da geriye böyle boş işlerle uğraşmamanın erdemi kalır kolayca.

Günümüzde de bir ölçüde tanrılaştırılmıştır doğabilimci ve teknolog; yaratandır, yaratması için yakarılandır. Daha ucuz enerji kaynakları, kansere karşı daha etkili yöntem bulması istenendir.

Ama harbe giren iki ulusun birden, aynı anda yanında olmasını istediği tanrı gibi durumu oldukça zordur. İnsanlar onu kendi amaçları için kullanmak isterler ve kullanırlar. Çekirdek enerjisini bulur; yöneticiler, sosyal bilimciler onun yaratısını kendi istedikleri yönde geliştirmesini sağlar, bir yandan kansere karşı bir yandan yaşama karşı toptan öldürme için kullanırlar. Yarattıkları sanat teknolojisini onu yermek için kullanırlar; sanatla uğraşmadığı için de kendini savunamaz duruma düşer. Yapmak istediği aşamalar için paraya gereksinimi vardır. Ekonomi ile, politika ile uğraşmadığından, ancak teknoloji ürünlerinin varlığı yanında bir değeri olan, onsuz bir hiç olan parayı istediği gibi kullanamaz. Buluşu hiç düşünmediği yönde kullanılır. Sonuçta sosyal bilimci, politikacı ve sanatçı doğrudan veya kitleleri koşullandırarak pozitif bilimci ve teknologu yönetir.

Bu kısırdöngüye bilim çok eski zamanlarda girmiştir.

Eski Yunan uygarlığında, düşünbilimin tek başına çözümlemede yetersiz kalışı ile gözlemsel, deneysel bilim skolastiğinin baskısı ile ortadan kaybolmuştur. Ancak yeniçağda metafiziğin aşınmasıyla sanatla beraber yeniden filizlenmiş, sosyal gelişmenin sonucunda değer kazanmış ve bugünkü yerini alabilmiştir.

Sonuç olarak, bugün yer kürede insan tanrılara yer yoktur. Bilim tanrısı, sanat tanrısı toplumbilim tanrısına tapmak yerine insanca duyguları, becerileri geliştirmek, aşırı uzmanlaşma yerine uzmanlık alanı dışında kalan boş işlerle de bilgiçlik etmeden, kolayına kaçmadan, ilgilenmek gerekir kanısındayım. Aydın olma sorumluluğu uzmanlara saygı göstermeyi, fakat ne dediklerini, yaptıklarını kavramaya çalışarak açık yürekle eleştirmeyi gerektirir. Birbirini anlamaya çalışmayanların anlaşılmayı istemeye, beklemeye hakları olmasa gerekir.

Bir derginin bu yaklaşımı sağlama yönündeki çabalar başlatması bence oldukça önemli bir olay.



SANATÇI KAFTANCIOĞLU

AHMET ÇAKIR

"Benim görevim, uygar olmayan, hakkı yenen, ezilen insanlara haykırmak, onların elinden tutmaktır; gerekirse ölmektir..." Ümit KAFTANCIOĞLU

Ümit Kaftancıoğlu'nun sanatçı kişiliği üzerine söylenmesi gereken ilk söz, O'nun, yaşadığı toplumdaki yerini ve işlevini, halkına karşı sorumluluğunu ve görevini bilen bir sanatçı olduğunun belirtilmesi olmalıdır.

Sanatı, yetiştiği topraktan beslenir. Konuları, bu topraklar üzerinde binlerce yıldır pek az değişen koşullarda çetin bir yaşam savaşı veren insanların yoksullukları, dertleri, acıları, çabaları, kavgaları, kıvançları ve umutlarıdır. Bunları, bütünüyle kendisi de yaşamıştır. Örneğin, çocukluğunu ve kente gelişini şöyle anlatır:

"Öyle bir çocukluk geçirdim ki, öyle sıkıntıların içinden geldim ki, büyük kente gelince, bizim, karıncalardan, sürüngenlerden ayrı bir yanımızın olmadığını, onlardan çok çok bin kat, yedi bin kat aşağıda kaldığımızı anladım. Kimileri ele geçirmiş kulpunu tavanın, geçmiş sofranın başına işin üst başına: Ye babam ye... Biz de ölüler, salacalar gibi kalmışız. Bırakmışlar bizi..."

Ümit Kaftancıoğlu'nun yazarlığının temelinde, haksızlıklara karşı duyulan öfkenin büyük yeri vardır. O'nun sanat yaşamında, bu öfkenin ilkin bilincine, sonra da eyleme dönüştüğünü görüyoruz. Eylemi ürünleridir: 14 kitap, sayısız radyo izlencesi, öyküler, incelemeler, röportajlar, yazılar, yazılar...

Yazma eylemi bir ereğe yönelip boyutlanmaya başladığında, yazılan konuyla ilgili olarak geniş bir bilgi dağarcığının gerekliliği görülecektir. Kimi zaman 3-5 sayfalık bir öykü, bir deneme, bir yazı için yazar, sayısız kitap ve ansiklopedi karıştırıp pek çok şey öğrenmek durumunda kalabilir. Konuya bir roman yazarı açısından bakacak olursanız, bu gereklilik çok daha büyük bir oylum kazanacaktır. Yani roman yazarı, özellikle yazdığı konuları, bunlarla ilgili sayısız ayrın-

Şimdi asıl sözümüze gelelim: Yazar Kaftancıoğlu, bildiklerini yazmıştır.

"Bunda ne var ki?" diye bir soru gelebilir usa. Birşey de yoktur gerçekten... Kaftancıoğlu'nun "bildikleri" kitaplardan, ansiklopedilerden, dergilerden; öğretmenlerinden ve öteki çeşitli biçimlerde öğrendiklerinden bir derleme değildir. (Bunları küçümsediğim düşünülmesin; tersine, çok önem vermek gerek. Burda sözüm başka.) O'nun bildikleri, yaşanmışlığın gücünü taşır; yaşamış, tanımış ve anlamıştır. Sonra da bunları anlatabilecek bir yazınsal yetkinliğe ulaşmıştır. Bu yüzden, yapıtlarındaki kişiler, yaşayan, çalışıp çabalayan, ağlayıp gülen insanlardır. O'nun yapıtlarında, iyi anlatılamamış, bulanık, sayrı ve maraz tipler bulamazsınız.

Yapıtlarındaki kişiler: Anası, babası, kardeşi, akrabası, eşi-dostu, düşmanı, arkadaşıdır; öteki tanıdıklarıdır. Ama bu bizi yanıltmasın; Kaftancıoğlu'nun yapıtlarında, çevresindeki kişilere yer vermesi, onları anlatması bir "yola çıkış"tır. Bu yola çıkış'tan sonra bir bakarsınız ki, ana-babası bizim ana-babamızdır; öteki yakınları, yoksulluğu, umarsızlığı, yaşam içinde paylarına acıların en büyüklerinin düştüğü; ilken Türkiye'deki, sonra yeryüzündeki milyonlarca insanın yakınlarıdır; eşi-dostu, düşmanı, arkadaşıdır.

İşte, Ümit Kaftancıoğlu'nun "bildiklerini" yazmasının ilginç ve önemli olan yanı burasıdır.

Yazdığı insanları ve onların durumundaki tüm insanları nice kafasında ve yüreğinde taşıdığını, onlara karşı sorumunun gereğini yerine getirebilmek için nasıl çırpındığını, onlarla nasıl bütünleştiğini şöyle anlatıyor:

"Yazdığımız kişilerle ve çevreyle her zaman bir arada olmamız gereği yok. Vietnam'ı yazanlar Vietnam'a mı gidiyor? Kaldı ki, benim kişilerim ve çevrem hep içimde, hem de çoğu kez şu kat kat apartmanlara alınteri döküp parmağının kanını harca karıştıranlardır. Bunlarla isteğim gün biraraya gelirim. Daha çok içimde duyarım bunları. Sol kaburgamın altından güm güm yumruk vururlar: 'Boynundaki yuların karşılığını ödemelisin' derler. Yokluğu ve yoksulluğu birlikte yaşadığım, adımladığım kimseler dünyanın öteki ucuna gitsem, gene benimledir."

Ümit Kaftancıoğlu, haksızlıkların ve uğursuzlukların kol gezdiği bir ülkede doğmuş, büyümüş ve yetişmiştir. Sanatçı kişiliğinin özünde, buna karşı duyduğu öfkenin itici bir etken olarak bulunması doğaldır. O, öfkesini bilince dönüştürmeyi başarmıştır. Sanatının "görevci" yanının ağır basması bundandır.

Yazarlık, haksızlıkların ve uğursuzlukların ortadan kaldırılması savaşımında O'nun silahıdır. Bu silahını, yazar olarak topluma karşı sorumunun gereğini yerine getirmek, gelecek kuşaklara yaşanası bir dünya bırakmak uğrunda sonuna dek kullanacak; "gerekirse ölecektir."

"Benim görevim, uygar olmayan, hakkı yenen, ezilen insanlara haykırmak, onların elinden tutmaktır; gerekirse ölmektir..."

Roman'a yaklaşımı da bu "görev" anlayışı kapsamındadır:

"Yoksul, geri kalmış, uygarlığı tanımamış, tatmamış, çıkmazlara itilmiş çevrenin kişilerini; Türk Ulusunun sorunlarını genişçe ele almak, yansıtmak, bizi daha çok romana itmeli."

Halkının sanatçısı olmanın anlamını ve sorumunu kavramış tüm yazarlar gibi, sömürüye karşıdır. 1972/73 Karacan Armağanı'nı kazanan "Hakullah" adlı röportajı da, ülkemizde sömürünün ve bunu gizlemek için çıkarılan kardeş kavgasının en karmaşık, en dallı budaklı örneklerinden biri olan "Alevilik" konusunu incelemiştir:

"Biri çıkmış mimbere sömürmüş; biri çıkmış posta sömürmüş. Biri hırka giymiş sömürmüş; öteki cübbe giymiş sömürmüş. Biri 'Ehli Sünniyiz' demiş sömürmüş, öteki 'Aleviyiz' demiş sömürmüş... Yönü ne olursa olsun sömürüye karşıyız..."

Özellikle bu konuda, Kaftancıoğlu, sömürücülerin düşmanlığını çekmesinin yanı sıra, yakınlarının da anlayışsızlıklarına göğüs germek zorunda kalmıştır. Bütün bu zorluklara ve olumsuzluklara karşı direnmesinde, yine O'nun görev duygusunun üstünlüğünü görürüz:

"Bu bölgedekiler (Aleviler) Atatürk'ün yanında emperyalistlere, işbirlikçilere karşı silaha sarılmış, candan yürekten savaşmış. Yazık ki, gene de 'Mum söndü, ana-bacı...' suçlamasından kurtulamamış. Kötülenmiş, yerilmiş. Bunları vermek, açmak, yansıtmak gerekiyor benim için."

Sömürüye karşı çıkmak, geri kalmış ülkeler yazarlarının başlarına olmadık işlerin gelmesine neden olmuştur bugüne değin. Nedir, o güzel insanlar, o soylu yazarlar, bütün belaları göze almış, yiğit kişilerdir. Sömürünün, haksızlığın, yüzyılların olumsuz koşullandırmalarının, her türlü yutturmacanın karşısına onlar dikilir. Güçlerini, toplumu ve tarihi koşulları doğru değerlendirmelerinden, "değişim" olgusunu kavramış olmalarından alırlar. Elbette zordur sömürüye karşı çıkmak, parababalarının avanta tekerlerine çomak sokmaya çalışmak... Acılar sürüp gidecek, haksızlıklar için yine umarsızlıktan kahrolunacaktır... Ama bu haksızlıkların yarattığı tepki ve karşıt birikim, er geç sömürüyü ortadan kaldıracaktır. Daha iyi, daha güzel, daha yaşanası bir dünya arayışı, insanın ve insanlığın varoluş amacıdır. Bu arayışa ışık tutmak, bu oluşumun bayraktarlarından biri olmak, her toplumcu yazarın içinde sönmeyen bir ateştir. Yazarlardır toplumun yarınlarının habercileri, öncüleri.

"Siz ne derseniz deyin, toplumun önünde yazarlar, ozanlar, sanatçılar yürür. Ruhi Su'ya bak Ruhi Su' ya!... Yaşar Kemal'e bak! Dozer gibi açıyor önümüzü. Yazarı olmayan toplum ne vardır, ne de bilinir. Ayakta duramaz. Yok olur, silinir..."

Aynı kapsamda kendi sanatının ereği için de şunları söylüyor Kaftancıoğlu:

"Yazdıklarımızın, kişi ve toplum, katlar, sınıflar, ulus, çağ üstünde etkisi yoksa, bir değişiklik yapmayacaksa, neden boşuna yorulalım. Elbette bir değişimi amaçlıyorum..."

Bütünü çetin bir yaşam savaşıyla geçen 45 yıllık yaşamına sığdırdığı yapıtlarından en başta sözü edilmesi gereken "dönemeç" olmalıdır. "Adam olmak" için kendilerine aralanan küçücük bir kapıyı karda, kışta, dağ bayır 150-200 kilometre yürümek, belki de ölmek pahasına zorlayan, "okula özlemli yüzbinlerce köy çocuğunun" inanılmaz öyküsüdür. "Yelatan"da, insanın kanını donduracak bir yoksulluk; insanlarımızın bu usa sığmaz yaşam savaşımları, öze uygun bir destan yetkinliğinde anlatılır. "Tüfekliler"de, ülkemizde birkaç yüzyılın iç içe yaşanması olgusunun bir başka boyutu ele alınır. "Hakullah"ta, "mezhep ayrılıklarını körükleyenlerin gerçek yüzleri" sergilenir.

Bunların dışında Kaftancıoğlu, "Tek Atlı Tekin Olmaz" adlı yapıtında, yüzyıllardır halkımızın dilinde yaşayan, kendisinin de çocukluk yaşantısını dolduran halk masallarını biraraya getirmiştir. Sonuçlandırıp kitap durumuna getirebildiği çalışmalarından biri de "Köroğlu Kol Destanları"dır. Halk Kültürü'nün, geçmişten geleceğe uzanan bir yorumla ele alındığı bu önemli yapıtlar, Kaftancıoğlu'nun kültürümüze hizmetleridir. Bu kapsamda, çeşitli aşamalarda bitirilememiş pek çok çalışmaları da öylece kalmıştır.

Nedeni açık, yazarlarımız 1979 yılında yoğun biçimde "Çocuk Yazını"na yönelmişlerdir. Bu yönelişin en hızlılarından biri olmuştur Kaftancıoğlu. Bu hızı, çocuklara olan sevgisinden kaynaklanır. Yine kendi çocukluk yaşantısı çoğun bu yapıtların konusu, çektiği acılar itici gücüdür. Çocuklara olan sevgisi, sadece bir söz değil, gerçek bir duygu ve bunu kanıtlayan eylem olduğundan fazlaca birşey söylemek gerekmez. Daha iyi ve daha güzel bir dünya için çalışmak, insanı da, çocuğu da sevmenin en güzel biçimidir. "Çizmelerim Keçeden" adlı kitabının sonunda çocuklara şöyle seslenir:

"Sevgili çocuklar, bu kitabı, sizlerin barış içinde ve güzel bir dünyada yaşamanız için yazdım."

"Altın Ekin", "Dört Boynuzlu Koç", "Kankardeşim Dorutay", "Hınzır Paşa", "Kekeme Tavşan" ve "Şülgür Deresi"; ayrıca yakında YAZKO anadan doğması beklenen nurtopu gibi iki çocuğu "Perişan Destanı" ve "Beybörek", bu sevginin ürünleridir.

Bir radyo yapımcısı-yazarın sanatçı kişiliği üzerinde konuşurken, sanatsal kavramların pek fazla kendine yer bulamayışı yadırgatıcı gelebilir. Nadir, Kaftancıoğlu'nun sanatı, yaşamının ayrılmaz bir parçası, bir uzantısıdır. Söyleyeceğini doğrudan söyler, içten söyler. Kaftancıoğlu ile ilgili olarak, yazın tarihçilerinin ve araştırmacıların asıl üzerinde durmaları gereken, O'nun "görevci" sanat anlayışı ve sanatının yaşamıyla bir bütün olarak tutarlılığı olmalıdır. Yoksa, şu öyküsünde hikaye sanatının şu mektebinin etkisini taşır, ya da bu romanında anlatmak istediklerini şöyle bir sanatsal arayış içinde dokumuştur... gibi değerlendirmeler, Ümit Kaftancıoğlu'na oldukça uzak düşen değerlendirmeler olmaktan öteye geçemeyecektir. O' nun toplumcu bir yazar olarak, görevini kavramışlığı ve bunu sanat düzeyinde yetkin bir eyleme dönüştürme çabası görmezden gelinemez. Buna karşılık, örneğin, "yazın kuramları" üzerine fazlaca bir kafa yormuşluğu yoktur; gazetelerde, dergilerde bu konularla ilgili yazısına pek rastlanmamıştır.

Ama bu yüzden O'nu eleştirmek, pek kabul edilebilir bir durum değildir. Özellikle anlatımındaki renklilik ve öyküye getirdiği tad, O'nun "güzelduyu"yu pek de ıskalamadığının kanıtıdır. Bu, yaşam okulunda çoğun sezgiyle ulaşılmış, yadsınmaz bir sanat düzeyini vurgular.

Ayrıca, işin hakçası, Kaftancıoğlu durumundaki bir yazardan, kuramsal kaygıları ön planda tutmasını beklemek de yersizdir. Çünkü, Kaftancıoğlu'nun doğup büyüdüğü koşullar içinde, O'nun varabildiği noktaya gelmek, sözcüğün tam anlamıyla "mucize"dir. "Dönemeç"te anlattığı Cılavuz Köy Enstitüsü'ne girişi, daha sonra Eğitim Enstitüsü'nü bitirmesi ve 1964'te yapımcı olarak TRT'ye girmesi, yoksulluğun en koyusunun tam ortasındaki bir köylü çocuğunun düşünü bile kuramayacağı aşamalardır.

Üstelik, halkının yazarı olmak bilincine ve onuruna erişmeyi başarmış bir sanatçıdır Kaftancıoğlu. Se-Selam olsun Ümit Kaftancıoğlu'nu!

NAZIM HİKMET'İN GERÇEKÇİLİĞİ KONUSUNDA SÖYLEŞİ

AFŞAR TİMUÇİN

Gerçeklerin ortasında yaşıyoruz, gerçeğin ta içinde. Gerçeklere bu kadar yakın olmamız onu görebilmemizi sağlıyor mu? Kolaylaştırıyor ama sağlamıyor elbette. Gerçekleri görebilmek için keskin bir göz, yani gelişmiş bir kafa ister. Gördüğümüz şeyler çok zaman gerçekler değil, gerçek sandığımız şeylerdir. Bu yüzden ikide bir yanlış yaparız, olanı yanlış anlar, yanlış yargılarız.

Yaşamak ustalığının bütün gizi gerçekleri doğru görebilmektedir. Gerçeği yaşamak yetmez, gerçeği gerçek olarak değerlendirmek, yani gerçeğin bilincine varmak gerekir. Felsefenin de sanatın da anlamı ve önemi burada kendini gösterir. Gerçeklerden kaçmak, gerçekleri çarpıtmak adına da felsefe ve sanat yapılabilir, ama sanatın ve felsefenin asıl anlamı, asıl görevi gerçekleri araştırmak, ortaya koymak, gerçekler üzerine bilinçlenmek ve bilinçlendirmek ustalığında ortaya çıkar.

Yaşadığımız dünya bir çırpıda anlaşılamayacak kadar karmaşık bir dünyadır, her gün biraz daha karmaşıklaşan bir dünyadır. Geçmişiyle, şimdisiyle, geleceğiyle koca bir bilinesi şeyler denizi. Bilmek için bilmek masalı biteli beri, yani şurada en çok iki üç yüzyıldır bilgiyi dünyamız için kullanmaya başladık. Böylece bilgi daha da önem kazandı. Bilmeden yaşamak alışkanlığı bitti insan için, şimdi artık, bilgisi kadar yaşamak zorunluluğu var. Burada en önemli şey, herşeyin bilgi olmadığını iyi anlayabilmek yükümlülüğüdür.

Gerçek anlamda gerçekçilik çabası kendine körü körüne güvenmenin bittiği yerde başlar. İnsanoğlu kendine güvenmenin ne büyük bir iş olduğunu biliyor, ama kendine güvenmemenin de erdemini biliyor artık. Metafizik fiziğe yasalarını yazdırırken işler belki biraz daha kolaydı, şimdi her metafizik varolabilmek için fiziğin verilerini kullanıyor. Bu ne demektir? Bu, felsefe varolabilmek için bilime zorunludur demektir. Öylesine palavraya pabuç bırakmayan bir dünyada yaşıyoruz artık. Yalana inanmak da yalana inandırmak da ölesiye güç iş artık.

Bundan böyle sanatın çok önemli bir ödevi var: İnsanları bilinçlendirmek ve yaşamı hep yeniye dönüştürmek. Böylesine büyük bir ödev büyük bir bilinç çabası gerektirir. Çağımızda gerçek anlamda sanat tam anlamında bir okul ödevi görür. Gerçekçiliğin çağdaş anlamı da burada çıkar ortaya: İnsanı tarihsel-toplumsal bir varlık olarak yarına açılan yanlarıyla, bir olanaklar bütünü olarak kavramak. Tarihi bilmek, yaşam biçimleriyle, düşünce biçimleriyle bütün bir tarihi kavramak, bir başka deyişle insan geçmişini bir bütün olarak öğrenmek, bu bir. Yaşayan insanı tüm evrenselliği içinde sezmek, anlamak, bu iki. İnsanın yarın ne olabileceğini, ne yapabileceğini görmek, bu üç.

Kendini anlatan, dileklerini gelişigüzel ortaya koyan, yerel folklorik biçimleri yansıtmakla yetinen sanatçılar bir yana, tüm çağdaş sanatçılar, artık yaşamı bilgiyle açıklamak, bilgiyle dönüştürmek yükümlülüğünü yerine getirmek için çaba göstermekteler. Nazim Hikmet'in toplumcu, gerçekçi sanat anlayışını da bu anlamda değerlendirmek yerinde olur. İyi bir düşünürde ve iyi bir sanatçıda biz bir çağın hemen hemen bütün yüzlerini buluruz: Uyuşukluklarını, değerlerini, açmazlarını, umutlarını, olanaklarını. Bütün bunları sanatçılar ve düşünürler bize yaşam ve düşünme biçimlerini kavratarak açıklarlar.

Kim ne derse desin Nazım Hikmet yaşadığı çağın ne demek istediğini, neyi başarabileceğini ya da en azından neyi amaçladığını biliyordu. Sanatında bunu duyurdu, bunu öğretti bize. Dilekleriyle olduğu kadar öngörüleriyle kuruyordu sanatını. Onun sanatından bir çağı öğrendik biz, bu arada bir tarihi. Hem de en sıcak, en duyarlı biçimler altında...

Yeni Edebiyat

YARIM AYLIK SANAT, EDEBİYAT VE FİKİR GAZETESİ

5 İlk Teşrin 1940

SAYI: 1

FİATI 5 KURUŞ

BU SAYIDA
SABAHATTİN ALİ
Z. BAŞTIMAR
HÜSAMETTİN BOZOK
F. CELÂLETTİN
SUAT DERVİŞ
H. İ. DİNAMO
ABİDİN DİNO
NERİMAN HİKMET
ALİ RIZA
NACİ SADULLAH
SUAT TAŞER
SUPHİ TAŞHAN

İnanmış Muharrir Buhranı var!

Yazan: Naci SADULLAH

Doktorların gayesi hasta kurtarmak, avukatın gayesi dava kazanmak, mimarın gayesi mamure kurmaktır. Ve âlimden, çöpçüye kadar her vatandaş hemcinslerini az çok hoşnut edecek bir gaye taşır. Fakat biz de muharririn gayesi sadece şöhret yapmaktır. O, sesini sadece şöhretine dil uzatıldıkça yükseltir, ve senelerdenberi onun kendisinden başkalarını alâkadar eden bir dava uğurunda şahlanıp kavgaya kalkıştığı görülmemiştir.

MAZİNİN KÜLTÜR MİRASÇISIYIZ!

Yazan: Hüsamettin BOZOK

Ne kadar parlak iddialarla ortaya çıkarsa çıksın ve ne kadar yeni tavrı takınırsa takınsın, Homiros'tan başlıyarak, Shakespeare'den, Cervantes'ten, Moliere'den Balzac'a, Hugo'ya, Tolstoy'a ve daha sonraki lâyemut şöhretlere kadar her zirveyi inkâr eden bir yeni sanat fikri budalacasına bir arzudan başka bir şey değildir

40 YIL ÖNCEKİ DERGİLERİMİZ - 4

REMZİ İNANÇ

Yıllardır adını ve övgüsünü hep duyduğum bir dergiye sonunda kavuştum: Yeni Edebiyat. Sanatçı dostum Nusret Kemal Otyam, bu derginin çıkmış bütün sayılarını arşivinden verdi. Otyam'ın, İstanbul'da henüz Eczacılık Fakültesi öğrencisiyken, birçok şiirleri bu dergide yayınlanmıştır.

Yeni Edebiyat, 5 Ekim 1940/15 Kasım 1941 tarihleri arasında 26 sayı çıkmıştır. İlk sayısında 'yarım aylık' denmektese de, ikinci sayıdan sonra '15 Günlük' olarak düzeltilmiştir. Günlük gazete boyunda dört sayfa çıkan dergide, başlık dahil hep siyah mürekkep kullanılmış. Bir de başlık yazısı 26 sayı boyunca hiç değiştirilmemiş. Sahibi Neriman Hikmet (D. 1912) ve yazı işleri müdürü M. Çetin, Sayısı 5 kuruş.

Yeni Edebiyat gerçekçi sanat anlayışının ve tutarlı bir yayın organıdır. Denebilir ki, 26 sayı boyunca bunu izlemek olanaklıdır. Dönemin en ünlü devrimcileri, en ünlü gerçekçi (o zamanki deyişle realist) edebiyatçıları burada yazmaktadırlar. Derginin ana yazarları şunlardır: Reşat Fuat Baraner (Ali Rıza ve G. Karahafızoğlu takma adlarıyla), Zeki Baştımar, Naci Sadullah, Hüsamettin Bozok, Abidin Dino, Hasan İzzettin Dinamo, Hüseyin Avni (Şanda), Sabiha Zekeriya (Sertel), Ruhi Derviş, A. Topuz ve Kemal Sülker...

Dergide edebiyat ve sanatın bilcümle dalları üzerinde kuramsal tartışmalar, tanıtma ve tartışma yazıları sürekli görülmektedir. Suat Derviş her sayı (yani onbeşte bir) yerli bir romanı ve yazarını geniş ölçülerde tanıtıyor ve doğrusu kimsenin de gözünün yaşına bakmıyor. İlk sayfada özellikle as'ların sanat ve toplum sorunları üzerine yazıları yer alıyor. Son sayfa genellikle öykü sayfasıdır. İlk sayısında Sabahattin Ali'nin 'Bir Mesleğin Başlangıcı' adlı öyküsü yer almıştır. Daha sonraları Orhan Reşit (Orhan Kemal), Sadri Ertem, İlhan Tarus, Kemal Bilbaşar, Kenan Hulusi, Mehmet Seyda, Halil Aytekin, Sefer Aytekin, F. Celalettin, Faik Baysal, Bekir Turgut Eliçin, Emin Türk Eliçin, Ahmet Naim ve Neriman Hikmet'le Suat Derviş'in öyküleri yer alacaktır. / Doğum ve ölüm yıldönümlerinde yerli ve yabancı bilim, sanat, kültür ve eylem adamları resimleriyle tanıtılmıştır: V. Hügo, Marat, Tevfik Fikret, W. Shakespeare, Moliere, Rönesans (M. Angello), Ziya Gökalp, M. Gorki, Lermontof, Darvin, H. Rahmi Gürpınar, Zola, Tolstoy,Einstein, H. Bergson, Dostoyevski ve Nazmi Ziya (Mezarsız bir Türk ressamının 4. ölüm yılı münasebetiyle).

Yeni Edebiyat'ın zengin şair kadrosu vardır. Mazhar Lütfi (Nazım Hikmet), Reşit Kemal (Orhan Kemal), Ö. F. Toprak, Dinamo, Suphi Taşhan, Nusret Kemal Otyam, Suat Taşer, Fethi Giray, Kemal Sülker, Cemil Meriç, Sabri Soran, Nail V., Mehmet Seyda, A. Turgut, Mehmet Ziya, Akıncıoğlu (Niyazi), Suavi Koçer. / İşin İlginç yanı, ünlü iki ozanımızın ilk şairleri de bu dergide yer almıştır. Atilla İlhan'ın 'Balıkçı Türküsü' (s. 23, Ekim 1941). Öbür ozanımız Enver Gökçe'dir. Derginin son sayısında (26) Enver imzasıyla yazdığı 'Yapılmayan Reçete', ne yazık ki, sonradan yayınlanan iki kitabında da yok. Bu şiirin çıktığı sayfada, Orhan Raşit'in (Orhan Kemal) 'Beyrut Hikayeleri:I, Kardeşim Niyazi' adlı hikayesi var.

İnceleme

Derginin 3. sayısında bir anket: 'Halkçı Edebiyat ve Realizm'. Sorular şöyle: '1. Bizim kanaatimizce halkçı bir edebiyat yapmak ancak realizm ile mümkündür. Siz ne dersiniz? 2. Türkiye' de realist edipler var mıdır? Varsa kimlerdir?. Bu soruları üç ünlü yazarımız şöyle yanıtlamış. Özetleyerek sunuyoruz: Hilmi Ziya (Ülken) diyor ki: 1. Ben de sizin kanaatinizdeyim. 2. Halit Ziya'nın bazı küçük hikayeleri realizmin başlangıcıdır. Meşrutiyette realist olmak hevesiyle müfrit naturalizme kaçan bir cereyan doğdu. Hüseyin Rahmi de realist sayılabilir. Ne var ki, realiteyi yüzeyden alıyor. Olayların arkasındaki ruhi ve sosyal realiteye nüfuz edemiyor. O, batıl itikatları tasvir ederken, bunların arkasında gizlenen ruhi komplekslere, toplumsal buhranlara bütün derinliğiyle nüfuz edecek yerde, yalnız olayın kahramanlarını kuklalar halinde bırakıyor. 'Gulyabani' gibi. Yeni devirde Yakup Kadri realist olmaya doğru gidiyor. Ancak bu realizm onun eski romantik dünya görüşü ve hıristiyani zevkiyle bulaşıktır. Bir türlü kendisini kurtaramamıştır. Daha realist yazar Sabahattin Ali'dir. Henüz tam romancı olmayan, hikayecilikle romancılık arasında bir geçiş devresinde bulunan bu yazar, romanlarında terkibi zaruretten ziyade parça parça çok kuvvetli realist sahneler vermektedir. Bu yol onu büyük hikaye ile roman arasındaki farkı aşarak tam romancı sınıfına girdiği zaman gerçek başarıya götürecektir. / Sabahattin Ali'nin cevabı şöyle: 1. Halkçı bir edebiyatın ancak realist olabileceği açık bir gerçektir. Halk genellikle realist olduğu ve tahriften hoşlanmadığı için, gerçekleri maksatlı veya maksatsız, şuurlu veya şuursuz değiştiren yazarlardan da pek hoşlanmaz. Yalnız bu realizm naturalizme pek benzeyen diğer realizm ile karıştırılmamalıdır. Realist olacağım diye hayatta vakıa halinde mevcut bulunan romantizmi inkar etmek saflık olur. Zaten ben bu izm'lerden pek birşey anlamam. Benim için sadece hayat ve insan vardır; bin türlü görünümleriyle bugün realist, yarın romantik, öbür gün natüralist olan hayat ve insan. Yazar yalnız görüşünde değil, yazışında da bu hayat gibi olmalı, yani herşeyden önce bir insan olmalıdır. Çeşitli yanlarıyla herkes gibi bir insan... Ve böyle yazmalıdır. Yazar realist mi? Şöyle mi, öyle mi? diye araştıracağımıza, namuslu mu, yoksa yalancı ve tahrifçi mi? diye sormalıyız. Hakiki realizm samimi olmak, yalan söylememektir. 2. Türkiye'de bu bakımdan realist denebilecek birkaç yazar vardır. Fakat hiçbir eserinde hiçbir satırının, hiçbir duygu ve düşüncesinin yalan olmadığını söyleyebilecek hakiki büyük yazarı galiba biraz daha bekleyeceğiz. / Ahmet Hamdi Tanpınar'ın cevabı şöyle: 1. Eğer edebiyatın hakikaten halkçı olması lazımsa, ancak dediğimiz gibi halkın seviyesine indirilmiş bir realizme daha ziyade mümkün olacağı tabiidir. Fakat hatta manasını iyi anlamadan bu halkçı edebiyat tabirinden hoşlanmadığımı söyleyeyim. Bir edebiyat için lazım olan şey hakiki, beşeri ve güzel olmasıdır. Ve bunlar olunca tabii olarak cemiyetle o, mekanizmasını tahlil dahi mümkün olmayan rabıtasını bulur. Halkçı heykeltraş, halkçı bir müzik, halkçı bir şiir tasavvur edemeyeceğimiz gibi, halkçı edebiyat deyince, hakiki manasında tasavvur edilemez. (...) Halkçı edebiyat halka ait meseleleri mevzubahis eden edebiyat ise o başka, bu takdirde yine bu kelime lüzumsuz kalır. Çünkü hakikaten edebiyat, cemiyetin meselelerini yani hümmasini yaşadığı ihtiyaçları, zaruretleri mevzu olarak almaya mecburdur ve alır. Balzac ve Stendhal'de olduğu gibi, bence halkçı edebiyat kelimesi edebiyatın sahasını tahdit ediyor ve onu geniş hükümranisinden mahrum kılıyor. 2. Bizim edebiyatımızda, yeniliğine ve tarihinin kısalığına rağmen daha çok realizm vardır. Fakat bu realizm, daha henüz hayatın dış kabuğunda dolaşmaktadır ve yazarların şahsi müşahedelerinin mahsulleri olmaktan ileriye gitmemişlerdir. Cemiyetin iç bünyesinin sınıf ve nesillerin ihtiyaçlarının, temayüllerinin büyük hakikatleriyle beslenmemiştir. Bunun belli başlı sebebi, bu meselelerin ayrıca aramızda geniş bir münakaşa mevzuu teşkil etmemesidir. Münferit ve kendisi için mevcut olan eserlerin yanıbaşında, üzerlerinden zaman geçtikçe ikinci derecede ve adete anonim bir edebiyat gibi kalan diğer eserler vardır. Bunlar günün büyük meselelerini münakaşa ederler. Vakıa ortadan kaybolurlar. Fakat asıl edebiyatı beslerler. Bizde bu eksiktir. Sonra hakikaten cemiyet hayatına sırf tefekkür zaviyesinden bakmış yerli filozoflarımız ve mütefekkirlerimiz eksik. Denebilir ki edebiyat, malzemesini etrafında bulamıyor. (...) Bizde realizmin en güzel eserlerinden biri Yakup Kadri'nin 'Yaban' romanıdır.

Realizm anketi dışında, derginin sürekli yazarları da bu konuda yazılar yazmışlardır. Özellikle Sabiha Zekeriya'nın (1898/1968) 'Cemiyet ve Yazıcı' (s.4), Naci Sadullah'ın 'Münakaşa' yazısı, aynı sayıda A. Dino'nun 'Realizme Dair Notlar' (bu yazısı dolayısıyla aynı dergide Ali Rıza ve Dr. Haydar Seçkin tarafından birkaç sayı süren tartışmalar tartışma açılır). Zeki Baştımar (1908/1973) çok önemli yazılar yazmıştır. Onun ve Reşat Fuat'ın (1900/1968) derginin 26 sayılık yaşamı boyunca hemen her sayısında iki üç yazıları çıkmıştır. Kültür ve toplum sorunlarının irdelendiği bu olgun ve seçkin yazıları, dillerine azıcık dokunarak, bugün dahi yayınlamak olanaklıdır, yararlıdır. Ünlü araştırmacımız Hüseyin Avni Şanda (1902/1971) 'Reaya ve Köylü' adlı önemli çalışmasının ilk ürünlerini de bu dergide yayınlamıştır. Ünü uluslararası değerdeki sanatçımız Abidin Dino (o tarihte 26-27 yaşındadır) deneme, polemik ve çizgileriyle dikkat çekicidir.

Özetle, 13 aylık (26 sayılık) **Yeni Edebiyat** dergisinin gerçekçi edebiyatımıza önemli katkıları, toplumcu düşüncenin yayılmasında büyük etkileri olmuştur. Onları saygıyla anıyoruz.

RAFAEL ALBERTI: "EVRENSEL ŞİİRE İNANIYORUM"

İVAN BORİSLAVOV

Rafael Alberti dünya şiirinin "büyüklerinden" biridir. Bu İspanyol ozanının soyluluk ünvanının böyle olduğunu söylüyorlar. Rafael Alberti 1902 yılında, Andaluziya'da büyük köylü ayaklanmaları yılında Puerto de Santa Mariya kentinde dünyaya geldi. Sanat alanındaki ilk adımını henüz çok gençken ressam olarak attı. Yine genç yaşta, 19 yaşında şiire yöneldi. Resimle sözün birleştiği alanda ebedi yerini aldı. "Karada Bir Bahriyeli", "Bir An'dan Ötekine", "Kılıç ve Karanfil Arasında", "Picasso'nun Sekiz Adı", "Parana'dan Balad ve Şarkılar" vb. şiir kitaplarını yayınladı. İspanya İç Savaşı'na katılan Rafael Alberti, yıllar boyunca ülkesinden uzakta kaldı, yalnızlığın acılarını yaşadı. Lorca, Pablo Neruda, Picasso gibi çağımızın en büyük ressam ve ozanlarının yakın arkadaşıydı. Önemli tiyatro yapıtları ve resim sanatı üstüne denemeler kaleme aldı.

Rafael Alberti'yle, 1979 yılının yaz aylarında Sofya'da düzenlenen İkinci Uluslararası Yazarlar Toplantısı günlerinde görüşüp konuştum. Yaşamının kış mevsimine girmiş olan bu ozanın enerjisine hayran oldum. Bembeyaz saçlarıyla gerçek bir aslanı andıran ozan, etrafına anlatılması güç bir içsel aydınlık saçıyordu. Sözleri, gücü ve deney birikimiyle kurşun gibi ağırdı. Yaşadığı yıllar bilgelik ve doğallıkla canlanıyordu sözlerinde...

☆ Siz edebiyat tarihinde "27 yılı kuşağı" ozanları olarak bilinen ozanlardansınız. Bu kuşaktan ozanların özelliklerine değinir misiniz?

★ Hepimiz, 1927 yılı dolayında çıktık edebiyat sahnesine. Zamanla adlarımız bütün dünyada duyuldu: Lorca, 1977 yılında Nobel Edebiyat Ödülü'nü alan Visente Aleysandre, şimdi İspanyol Kraliyet Akademisi Başkanı olan Damaso Alonso, Herardo Diego, Horhe Gilen, Pedro Salinas... Bizim kuşağımız, öteki kuşaklardan farklıydı. Onlar genellikle birbirlerine rekabet eder, sık sık kavga ederlerdi. Örneğin VII yüzyılın büyük ozanları kindar, kavgacı ve kıskanç insanlardı. Biz bambaşkaydık. Her birimizin kendi üslubu olmasına karşın, biz birbirimizi seviyorduk. Saygılıydık birbirimize. Sahte coşkudan arınmış şiire inancımızdı bizi birleştiren. Cumhuriyetin ilanı ve yükselttiği ülküler aramızdaki birliği daha da pekiştirdi.

☆ Siz birçok kitap yazıp yayınlamış bir ozansınız. Ozanın verimliliği konusundaki düşüncelerinizi açıklar mısınız?

★ Bu bir kişisel yapı sorunudur. Fakat büyük verimlilik her zaman yüksek kalite anlamına gelmez. Neruda'nın çok büyük olanakları vardı. Onun şiiri miktar bakımından da büyük. Pablo'dan daha az olsa da, ben de çok şiir yazdım. Biliyorsunuz ben aynı zamanda ressamım. Arkalarında yalnız birer kitap bırakmış büyük ozanlar da var. Örneğin Bodler, Antonio Maçado...

☆ Siz sanat alanındaki çalışmalarınızı ozan olarak, dram yazarı olarak, ressam olarak sürdürüyorsunuz. Bunu nasıl başarıyorsunuz?

★ Eğlenmek için resim yapmadım ben. "San Fernando" Akademisi'nde ve "Prado" Müzesi'nde resim eğitimi gördüm. Zamanla resmi bir yana bıraktım. Şiire verdim kendimi. Böylece resim ikinci plana gitti. 20'li yıllarda iki sergi düzenledim. Bunlardan biri ünlü "Ateneo" salonunda gösterildi. Daha sonra İkinci Dünya Savaşı sonlarında, Arjantin'de yaşarken resim sanatına derin hayranlık duydum ve "Resim Sanatı Üstüne" başlıklı kitabımı kaleme aldım. O zaman yeniden resim yapmaya başladım. Sözü, çizgiyle ve çizgiyi sözle birleştirmek denemesinde bulundum. Amacım, "grafik-şiir" yaratmak, yani şiirle grafiği birleştirmekti.

☆ Şiirin geleceği nedir sizce?

★ Zor bir soru bu. Birçok insanla yakın ilişkide bulunmuş, birçok olay yaşamış kişi olarak ben, şimdi, evrensel bir şiirin, tüm insanlara seslenen ve tüm insanlara ulaşabilen; insanların henüz bilincine varmamış olduğu olguları bile yansıtabilen şiirin varlığına inanıyorum. Bu şiire inanıyorum! Tabii, daha dar bir çerçevede yaratılan öteki tür şiir de küçümsenmemelidir. Çünkü kimi zaman laboratuvar koşullarında da büyük yapıtlar yaratılabilir. "Büyük evrensel şiir" derken neyi gözönünde bulunduruyorum? Bu, kitleleri etkileyecek şiir olmalıdır. Bu şiir, müzik eşliğinde de sunulabilir...

☆ Sizce şiir, insanın ve yarınki dünyanın biçimlendirilmesini etkileyebilir mi?

★ Bunun çok az ölçüde olanaklı olduğunu düşünenler var. Ben katılmıyorum bu görüşe. Ben, şiirin, biraz önce sözünü ettiğimiz o evrensellik boyutlarına ulaştığı zaman bu görevini de yerine getirebilecek durumda olacağı görüşündeyim. Yani, şiir o zaman insanları bir doğrultuda biçimlendirebilecek, onlarda soylu düşünceler uyandırabilecek. Tabii buna, barış gereklidir. Ben de, bu arada günümüz ozanları da aralıksız ölümden, insanların öldürülmesinden söz ediyoruz. Fakat, daha huzurlu günlerin geleceğine, sabahları radyonun düğmesini çevirince savaş haberleri dinlemeyeceğimiz zamanların geleceğine inanmalıyız. Ben, bir zaman gelip, dünyanın dört bir yanında tüm çocukların mutluluk içinde yaşayacağına, ozanların huzur içinde yaratıp, dizelerinde katliamlar ve felaketlerden değil; güneş ve denizden, insanlar tarafından sevilen olgulardan sözedeceğine inanıyorum.

YANGINDAN MAL KAÇIRMAK

ÖZDEMİR İNCE

Georges Mounin'in "Şiir ve Toplum"[1] *adlı küçük bir kitabını okuyorum şu günler. Şiiri toplumsal bir olgu kimliğiyle ele alıp inceliyor, öyle fazla bilimsele kaçmadan, kuramlar, yöntemler kalesi dikmeden gözlemlerini yazıyor: Herkesin anlayacağı bir dille şiir sosyolojisi. Şiirin toplum, öğretim, yayıncılar, kitle iletişim araçları ile ilişkilerini, ozanın ve eleştiricinin sorumluluğunu irdeliyor; şiir ve tarih, şiir ve politika ilişkilerini ele alıyor. Şiir ölüyor mu? Şiir ölümsüz mü? gibi sorular soruyor.*

İlginç bir önsözü var. Tuzu benden, biberi ondan, bir gözlem oluşturacağız bu yazımda:

Şiir tarihi incelendiğinde, her kuşaktan iki-üç gerçek ozanın ayakta kaldığı görülüyor. Ötekilerin hepsi yok olup gidiyor; tıpkı mercan adalarını oluşturan mercanlar gibi. Bu hesaba göre de, işlerin çok iyi gittiğini düşünecek olursak, her yüzyılda ozanlar için 10-12 "yer"den fazla yer yok. Kanlı şiirsel yolculuğun sonunda ise her gerçek ozandan ancak 10-12 şiir kalıyor. Demek oluyor ki, ozanlar öyle başka insanların sandığı gibi gülle, bülbülle uğraşan hanım evlatları değiller. Epeyce yürek, gözüpeklik ister böylesine bir kumara oturmak için.

Fransa'da 1828 yılında yayınlanan ve Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Fransız şiirindeki yönelimleri kapsayan ünlü Kra Antolojisi*'nde yer alan ozanlardan Apollinaire, Jarry, Max Jacob, Lautreamont ve Tzara dışında kalan altmış kadar ozanın hepsi mercan mezarlığına... Anlaşılan kimi eş-dost kayırmasıyla, kimi güncel ünüyle, kimi şu ya da bu -doğal olmayan- nedenle antolojiye girmişler. Ve gene bu nedenle de geleceği kalacaklarını sanmışlar. Ozanlar bazen saflaşıyorlar!*

1832 yılında yayınlanan "Parnasse'ın Yeni Arısı" adlı kitapla F. L. Marcou'nun 1885 yılında yayınlanan "Seçilmiş Parçalar" adlı kitabında bakın kimlerin adı yok, kimler yok: Victor Hugo, Alphonse de Lamartine, Lafred de Vigny, Alfred de Musset... Bundan çıkartılacak çok önemli dersler var.

Edebiyat yaşamında akıl almaz şeyler oluyor zaman zaman, bakıyorsunuz Andre Gide gibi bir yazar Saint-John Perse dururken, Emmanuel Signoret diye birini önemsiyor. Neden?

Bence en ilginç ve en tipik konum Sainte-Beuve'ün durumu. Bu başarısız ozan, yenik romancı müthiş bir eleştirici. Birçok ozanı 16. yüzyılın külleri altından çıkarmış, ama kendi çağdaşlarını, en yakın arkadaşlarını değerlendirmek yeteneğinden yoksun; Victor Hugo, Stendhal, Balzac ve Baudelaire için tek olumlu sözü yok neredeyse, ya da susmuş. İlginç değil mi?

Bunlar 100-150-200 yıl önce olmuş şeyler. Bir bakıma iletişim araçlarının taş devrinde... 1980'lerin radyolu, televizyonlu, best-seller'li, basın tröstlü ortamında çok daha büyük şenlikler çıkabilir.

Böyle bir ortamda, okurun kişiliğini koruması, özgün ve özgür seçim yapabilmesi, kültür kirlenmesinde kavrulmaması gerek. Gözünü dört açmalı. Okur unutmamalı ki ozan ne kavundur, ne de karpuz; ozanını seçerken kendini de seçmiş olur.

Böyle bir ortamda, eleştiricinin gözünü dört açıp yoldan ve baştan çıkmaması gerek; unutmamalıdır ki, çağdaşlarıyla birlikte çağdaşları ve gelecek için çağdaş (tarih) olmak durumundadır.

Ozanlara gelince: Onların payı aslan payıdır, sırtlan payı değil! Böylesine kanlı bir mesleğe adanmak cesaretini gösterebilmiş bir insanın kendine yaraşan paydan daha aşağısına gönül indirmemesi gerekir. Ozanlık, yangından mal kaçırmak değildir! Yüzyılımızda, onu kendine ayrılmış olan yere götürecek olan araç bekleyecektir onu, gerçek yolcusu binmeden de kalkmayacaktır. İçi rahat olsun.

Bunları, hep kendisine haksızlık edildiğini ileri süren, yazın ortamında oyun oynandığından yakınan, zaman zaman kendini dev aynasında görüp, kimi zaman da umutsuzluklarıyla yıkanan genç ozan arkadaşımı düşünerek yazıyorum.

Ozan bir alçakgönüllü kahramandır!

(1) Poesie et Societe, Georges Mounin, Presses Universitaires de France.

GERÇEKÇİLİKLE İLGİLİ KARŞI DÜŞÜNCELER ÜSTÜNE

AZİZ ÇALIŞLAR

Batı'da olsun, ona bağlı olarak ülkemizde olsun, gerek gerçekçilik, gerekse ayrılmaz bileşkeni olduğu gerçekçilik estetiği, vazgeçilmez şekilde, bugün de burjuva ideologlar, başlıcalıkla da "sözde-Marxçılar" ya da "müstafi-Marxçılar" tarafından birçok yönlerden ve nedenlerle, ama özünde aynı kalma koşuluyla, çarpıtılmaya çalışıldığı gibi; bugün için çok geniş ve kapsamlı bir literatürü oluşturan gerçekçilik kuramı ve estetiği ile ilgili bilimsel çalışmalar da görmezlikten gelinmekte, giderek, asıl amaç doğrultusunda, gerçekçilik kuramı ve estetiği, burjuvaca sanat kuramları içinde "eritilmeye" ya da "eklemleştirilmeye" çalışılmaktadır. Varoluşçuluk'un (Sartre), yapısalcılık'ın (Goldmann) ve yeni-Freudculuğun (Fromm) bu gibi yaklaşımları; bu tür, sonuçta felsefi idealizme ya da pozitivizme dayanan görüşlerle diyalektik maddeciliğin bileşimini kurma çabaları bilinmektedir. Lukacs'ın eksiklikleri, Garaudy ve Fischer'in saptırıcı görüşleri, Marcuse'ün "anarşizmi", Frankfurt Okulu'nun karşı-diyalektikçi, "eleştirici" görüşleri genel burjuva ideolojik platforma sokulurken; öte yandan, semiotikçi (Barthes), linguistikçi (Saussure), etnolojist (Levi-Strauss), simgeci (Cassirer) görüşler gerçekçilik estetiğine karşı gündeme alınmakta; bağlamcı, iletişimci, bildirişimci, sibernetikçi görüşler ortaya konmaktadır. Bir başka deyişle, bütün değişik görünüşleriyle çağdaş burjuvaca felsefi-estetik görüşlerle diyalektik maddeci felsefi-estetik görüş arasında çatışmalar bugün de sürüp gitmekte, ideolojik düzlemde yenilgiye uğrayan ya da varlığı ve gücü tükenen bir burjuva sanat kuramının yerine hemen bir yenisi konmakta, burjuva-ideolojik cephenin yeni bir kılıkla pekiştirilerek, gerçekçi sanat kuramının karşısına dikilmektedir. Bu gerçeğin içine kendisi de giren Sartre'ın bile, giriştiği tartışmada yapısalcılığa karşı çıkarak, "burjuvazinin Marx'ın karşısına dikebileceği son engel yeni bir ideoloji yaratılmasıdır" sözünü anımsatalım.[1] Yalnız, şunu da belirtelim ki, sanatta biçimci, deneyimci, yapısalcı, semiotik, vb. gibi birçok görüşler ve eğilimler Doğu'da da yer almış ve gerçekçilik bağlamında tartışma konusu olmuştur; ne yazık ki, bu konudaki literatür ne Batı'da, ne de bizde yeterince bilinmemektedir. Ayrıca, şunu da bu arada belirtelim ki, yukarıda saydıklarımız arasında birçok yöntemsel görüş ve ilkeler bugün gerçekçilik kuramı için de de yer almaktadır; ama bunlar, hiçbir zaman, burjuva sanat biliminde olduğu gibi, tek başlarına mutlaklaştırılmamakta, gerçekçilikle bütünleşecek şekilde, sanatın belirli yönleri olarak ele alınmaktadır. Çünkü bilinmektedir ki, hiçbir yöntemsel ilke sanatsal olguların araştırılmasında bilimsel metodolojinin yerini alamaz; belli bir yöntemsel görüşe göre salt kendi içi yasalarından yola çıkarak sanat açıklanamaz; ancak kendi bilgi-kuramsal, değer-bilgisel, tarihsel, sosyolojik, felsefi, psikolojik, linguistik, semiotik, iletişimsel, bildirimsel, yapısal konstrüktif, modellendirici "sistemsel" bütünlüğü içinde ortaya konabilir. Bunları belirtmekteki amacımız, özellikle karalanmaya çalışılan toplumcu gerçekçiliğin "bağnaz" olmadığı; burjuvaca görüşlerle aşılamayacağı ya da, "eritilip eklenemeyeceği" ancak bileşkeni olduğu maddeci diyalektiğinin bütünsel içinde, gerçekçilik estetiği içinde yerinin ve özelliklerinin doğru olarak belirlenebileceğidir. Yinelemek gerekirse, bu gibi bilimsel çalışmalar gerek ülkemizde yeterince bilinmediğinden ve yabancı kalındığından, gerekse yukarda saydığımız altmışlı yıllarda ortaya konmuş görüşlerin günümüze de taşınmak istenişinden, son zamanlarda, gerçekçiliği karalama ya da çarpıtma çabaları etkin bir hale gelmiş; gerçekçiliği adeta edebiyat ve sanat dışı bırakma eğilimleri ortaya çıkmıştır. Burada, gerçekçilik kuramını derinlemesine açıklamaktan ya da gerçekçiliğe karşı görüşlerin gerektiği şekilde çok-yönlü eleştirisini yapmaktan çok, bu gibi görüşlerin gerçekçilik karşısında ve konusunda tavrına ve genel konumuna bazı örnekler dolayısıyla değinmek istiyoruz.

Günümüzdeki gerçekçilikten toplumcu gerçekçiliği anladığımızı hemen burada belirterek, önce gerçekçilik teriminin tanımıyla ilgili yanıltmacalara bir göz atalım; çünkü, bugünkü burjuvaca sanat görüşlerinde izlenen başlıca bir tutum, gerçekçiliği kendi özünden soyarak, çok çeşitli "gerçekçilikler" alanına çekmekse; bir başkası da, söz gelişi, toplumcu gerçekçilik ile eleştirel gerçekçilik gibi, birbiriyle tarihsel olarak ilintili yöntem ve yönelimler arasındaki farklılıkları ortadan kaldırarak, "nötral" bir gerçekçilik kavramı yaratmaya doğru gitmek, daha sonra, gerçekçilik konusunda "kıyısızlığa" vararak, gerçekçilikle, söz gelişi, çöküş sanatı (dekadans) arasında ayrım gözetmemek, böylece toplumcu gerçekçiliği olduğu kadar, "gerçekçilik" teriminin kendisini bile sonunda çarpıtarak ortadan kaldırmaktır. Örneğin, sanatta gerçekçilikle ilgili geçenlerdeki bir yazısında, (bunun nedenine ilerde değineceğiz) sayısı onu aşan "gerçekçilikler" olduğunu vurgulayan Ferit Edgü, bu durumda, sanatta gerçekçilikten söz edilemeyeceğini, nitekim Avrupa'da da bunun böyle kabul edildiğini söylüyor.[2] Öte yandan, bir başka yaklaşımla, Nedim Gürsel de "çağdaş yazın akımlarının nerdeyse tümünü gerçekçilik adı altında toplayabiliriz"[3] diyerek, Ferit

Edgü'nün görünüşte tam tersini, ama özünde aynısını söylüyor; bir başka deyişle, bir yazarımız, gerçekçiliği son sınırlarına kadar indirgeyerek varlığını yok saymaya doğru giderken, öbür yazarımız, gerçekçiliği sonsuz sınırlarına kadar genişleterek varlığını yok saymaya doğru gitmektedir. Bu gibi yaklaşımların, Garaudy'nin "kıyısız gerçekçilik" görüşünden kaynaklandığı kadar, "yapısalcı" görüşlerden de kaynaklandığı açıktır. Nitekim, Garaudy'ye göre, gerçekçilikle nasılsa şu ya da bu şekilde ilintili olduğu için tüm sanat gerçekçidir; dolayısıyla, söz gelişi, toplumcu gerçekçilik, eleştirel gerçekçilik ve çöküş sanatı arasında bir ayrım söz konusu değildir, nasıl olsa hepsi önünde sonunda gerçeklikle ilintilidir. Hiç kuşkusuz, ne tür sanat olursa olsun, hepsinin gerçeklikle uzak ya da yakın bir ilintisi vardır, onun dışında zaten kalınamaz. En fantastik belirlenimlerin, en öznelci yaklaşımların bile kaynağı yine içinde yaşanılan gerçekliktir ve böyle bir şey olsa olsa en sonunda bize sanatla gerçeklik arasındaki ilintinin olumlanışını gösterir. Ne var ki, gerçekliği bilmede böylesine sınırsız bir relativizme düşmesi aslında Garaudy'yi sanatta yansıma kuramını yadsımaya ve sanatta yaratıcılığı mithos'a bağlamaya götürür; nitekim öte yanda, Nedim Gürsel de kendince yapısalcılığı kastederek, yansıma kuramının artık aşılmış olduğunu söylemektedir. Hiç kuşkusuz, gerçekçiliğin belkemiğini oluşturan yansıma kuramının reddedilmesi sonucu, gerçekçiliğin doğru bir tanımını yapma işi de olanaksız hale gelecektir. Burada yalnız, şuna değinmek istiyoruz ki, gerçekçilik kuramına göre, "insan bilinci gerçekliği yalnız yansıtmakla kalmayıp ama aynı zamanda onu yarattığı" için, gerçekliğin yalnız bilinmesini değil, etkin bir şekilde değerlendirilmesini, insanın gerçeklikle olan yaratıcı ilişkisini, bilinçliliğini, yani, kendi değerler sistemini, dünya görüşünü de içine alır ve bu ilişki toplumsal olarak belirlenmeyi içerdiği kadar, ideolojik olarak belirlenmeyi de içerir; dolayısıyla, toplumsal-tarihsel, sınıfsal-ideolojik özellikler taşır. Ne var ki, gerek yukarıda değindiğimiz şekilde Garaudy'nin, gerek sanatın ideoloji, sınıflar ve toplumdan bağımsız işlediğini öne süren Fischer'in saptırıcı görüşleri, gerekse yapısalcılık ve onunla yakın ilişkili linguistikçi ve semiotikçi görüşler, tarihselciliğe-karşı (anti-historirist) görüşler oldukları kadar; sanatı, aslında bir biçimi olduğu "ideolojiden soyma"ya da kalkışarak, tarihsel gelişme yerine tarihten "özerklik" kavramını getirip, gerçekçiliği tarihsel-ideolojik özünden boşaltmaya çalışırlar. Nitekim, bir başka yönde, Marcuse de, gerçekçiliğe ve tarihsel gelişme düşüncesine karşı çıkar; "geçmişle ve bugünle tarihsel bir kopma" ister. Burada, gerek bilgi kuramsal, gerekse felsefi-estetik açıdan bu tür görüşlerin ayrıntılı eleştirisini yapmaktan çok, değişme ve gelişmeyi içeren tarihselciliğe karşı bu özerkçi yönelimin altını çizmek ve konumuna değinmek istiyoruz: Örneğin "yapısalcılık, *status qua* ideolojisidir... düzeni ayakta tutabilmek için, modern toplumu 'yapılaştırma'ya bakar" diyor Levebre.[4] İtalyan eleştirmen Luperini de yapısalcılığı tartışırken, "gelişmiş, sınai kapitalist toplumlarda, eleştirel 'özerklik' bir yanılsama olmaktan çıkar; ideolojinin üretim yasalarına etkin bir şekilde bağımlı kılınmasını (yapısalcı, biçimci ve özerkçi görüşler bu yüzden sanatı yeniden-üretim ile açıklamaya giderler, AÇ.) güvence altına almak için egemen sınıfların uyguladıkları ideolojik bir aldatmaca halini alır... Tarihselliğin eleştirisi kapitalist sistemin kendi yeni ideolojisinin bir parçası olacaktır" diyor.[5] Nitekim, öbür saptırıcı, "formalist" ve "eleştirici" görüşlerle birlikte yapısalcılık, "sanayi devleti", "sanayi kültürü" ideolojisinin bugün bir parçası halindedir; bir çeşit pozitivizm olarak resmi düşüncenin, *status quo*'nun ideolojisidir.

Buraya kadar söylediklerimizden şu sonuca varmak istiyoruz ki, gerek bilgi-kuramsal/değer-bilgisi açısından, gerekse felsefi-tarihsel açıdan birlikte, yani, diyalektik ve tarihsel maddeci yaklaşımla bakıldığında gerçekçiliğin tanımı ve konumu konusunda doğru yargılara varabiliriz. Çünkü, gerçekliği bilmenin yollarından biri olduğu kadar, yansıtmanın da yaratıcı bir yolu olarak gerçekçilik, tarihte hem bir yöntem, hem de bir yönelim olarak varolmuştur. Bir yöntem olarak gerçekçiliği sanatta değerlendirme ile bir yönelim olarak gerçekçiliği tarihte değerlendirmenin yolu birdir; bu birlik, bilmenin, düşünmenin ve yaratmanın yasalarının birliğinden, yani, bilgi-kuramı, mantık ve diyalektik arasındaki birlikten gelir. Eğer gerçekçiliği gerçekliği yansıtmanın yaratıcı bir yöntemi olarak göremiyorsak, hiç kuşkusuz, edebiyat ve sanat tarihinde gerçekçiliği açıklayabilme gücünden de yoksun kalırız. Gerçekliği kendi devrimsel oluşumu, gelişimi ve devingenliği içinde algılayamıyorsak, hiç kuşkusuz, gerçekçiliğin varlığından bile söz edemeyiz. Nitekim, formalist bir yaklaşımla "eleştirmenin (dolayısıyla sanatçının-AÇ.) görevinin sanat yapıtında 'gerçeklikler' değil, 'geçerlilikler' bulmak olduğu" (Barthes) öne sürülünce, sanatla gerçeklik arasındaki tüm ilişki yitirilmiş olduğu gibi; sanatçının her nedense(!) gerçekliklere "gözünü kapaması" gerektiği şeklinde bir önerme de ister istemez ortaya konmuş olmaktadır. Ne var ki, gerçekçilik de, tam bunun karşıtı bir zorlanma dolayısıyla, insanoğlunun gerçekleri ve hemcinslerini ayık gözle görmeye başladıkları, yeni yeni boy atarak gelişmekte olan burjuva-kapitalist ilişkilerin eski feodal düzen ilişkilerini yerlebir etmeye başladığı, insanoğlunun aydınca gelişmesinin belli bir evresinde, insanların doğayı ve toplumsal gelişmenin yönünü anlamaya zorlandıkları; toplumsal çözümlemenin, çözümleyici yöntemin yer aldığı bir dönemde, yani, Rönesans'la birlikte ortaya çıkmış tarihsel bir olgudur. Gelgelelim, bugünkü gerçekçi-olmayan ve gerçekçiliğe karşı düşünce ve yöntemler, tıpkı, yansıma kuramını reddettikleri gibi, onun doğal bir sonucu olarak da, gerçekçiliğin bu tarihselliğini reddederek, gerçekçiliği bütün zamanlara yaymak isterler; yukar-

da da değindiğimiz gibi, sanatla gerçeklik arasındaki mutlak relativizmden ya da kopukluktan yola çıkışla, gerçekçiliği Orta Çağ sanatı ya da ilkel toplum sanatı dönemlerine kadar uzandırmak isterler.

Bu arada belirtelim ki, gerçekçilik dünya sanat ve edebiyat tarihinde gerçekçi-olmayan yönelimler karşısında kullanılan genelinde bir terimdir; tarihsel yöneliminin kendisini bizlere anlatır. Ama tarihsel gelişmesi içinde, çeşitli evrelerden geçmiştir ve birbirinden nitelikçe farklılıklar taşıyan bu uğraklar dolayısıyla farklı tanımlar kazanmıştır. Tarihsel bir olgu olarak ilk kez ortaya çıktığı dönemin yönelimini ve özelliklerini belirtmek için, gerçekçilik, "ilk gerçekçilik" ya da "Rönesans gerçekçiliği" olarak anılır; genelinde burjuva toplumunun olumlanışı sürecini içine alır ve ona bağlı sanatsal özellikler ve eğilimler gösterir. Burjuva toplumunun gerçekçi yöntemle ama burjuvaca eleştirilişi ise eleştirel gerçeklik olarak bilinir. Gerçekçiliğin daha sonraki aşaması ise, eleştirel gerçekçilikten nitelikçe farklı bir yönelim olarak, gerçekliğin toplumculuk bilinciyle ve diyalektik maddeci yöntemle verilişi biçiminde toplumcu gerçekçiliktir, ki bugün gerçekçilik denince, bundan aslında, en yetkin şekliyle, toplumcu gerçekçilik anlaşılmalıdır. Burada belirtmek istediğimiz olgu, gerçekçiliğin bu evreleri arasında gerek bilgi-kuramsal/değer-bilgisel açıdan, gerekse konstrüktif-modellendirici açıdan farklılıklar taşıdığı; bilimlerin ve sanatsal yaratma ilkelerinin gelişmesi, toplumsal-yaşamsal gelişmenin daha da derinden kavranması koşutunda, gerçekliğin algılanışı ve yansıtılışının da değişiklikler gösterdiğidir. Bu nedenle, eleştirel gerçekçilikle toplumcu gerçekçiliğin yaratma ilkeleri arasında farklılıklar olduğu gibi; sözgelişi, toplumcu gerçekçilik, eleştirel gerçekçiliğin yaratma ilkelerinin değişik (toplumcu) konularla sürdürülmesi demek değildir; bugünkü eleştirel gerçekçilikle 19. yüzyıl eleştirel gerçekçiliği arasında da farklılıklar vardır. Kaldı ki, toplumcu gerçekçilik de, gerek estetiksel özellikleri, gerekse kategorileri bakımından dural, donmuş ve sona ermiş bir durumda değil; sürekli devingenlik ve değişim içindedir. Kısacası, gerçekçilik tarihsel olarak gelişme göstermiş olduğu gibi, toplumsal yaşamdaki gelişme ve değişmeleri de bütün karmaşıklığı ve tarihsel eşitsizliği içinde yansıtmıştır ki, bu süreç de insanoğlunun "öntarihi"ne özgü bir süreçtir; ancak bu "öntarih" aşıldıktan sonra, yani, insanoğlu tarihinde sınıfsal farklılıklar olmadığında, gerçekçilik de, burjuva gerçekçilik ya da toplumcu gerçekçilik olmaktan çıkarak, "arı" bir gerçekçilik haline gelecektir.

Ne var ki, gerçekçiliğe karşı olan yazarlar bu ayrımı ortadan kaldırmak isterler. Söz gelişi, yine Ferit Edgü, gerçekçiliği bu sınıfsal özelliğinden soyutlayıp "nötralize" etmeye çalışarak şöyle soruyor: " 'Gerçeklik'in faşizmi ve sosyalisti yok mu?"[6] Faşistini bilmiyoruz, sosyalist gerçekçilik olup olmadığı sorusu da bize abes görünüyor; yalnız, belirtmek istediğimiz şey, gerçekçiliğin burjuva gerçekçiliği ve toplumcu gerçekçilik olarak farklılık gösterdiği ve böyle bir ayrımlamanın, yaratma ilkeleri bir yana, en azından, sanatın kendi sınıfsal özelliğinden geldiğidir. Burjuva sanat bilimi, sanatın sınıfsal özelliğini yoksaydığı içindir ki zaten birçok "gerçekçilik"leri ortaya atmakta, aslında burjuva gerçekçiliğinden ya da çöküş sanatından başka birşey olmayan birçok sanatsal yönelimi çeşitli gerçekçilik adları altında toplamakta, böylece, gerçekçiliğin olduğu kadar sanatın da sınıfsal karakterini gözardı etmeye çalışmaktadır. Öte yandan, gerçekçilik sınıfsal olduğu kadar ulusal özellikler de taşır, ama sırf ondan ötürü de değişik tanımlamalara girmez; örneğin, Atilla İlhan'ın "ulusal bir bileşim" diye nitelediği "toplumsal gerçekçilik"e bakarsak, o zaman kendi öne sürdüğü şekilde, Plekhanov'un estetik tezleriyle her ulusun kendi sanatsal deneyim özelliklerinin bileşimi sonunda, dünyada ne kadar ulus varsa hepsinin karşılığı olmak üzere o kadar çeşitli gerçekçilikler olacaktır. Aslında, söz gelişi, Dostoyevski için söylenen "psikolojik gerçekçilik" ya da Çekhov için söylenen "şiirsel gerçekçilik" ya da Atilla İlhan'ın kendi adlandırdığı "toplumsal gerçekçilik", eleştirel gerçekçilik kapsamı içinde olup, sonunda burjuva gerçekçiliği tanımı içine girerler. Şu da var ki, tarih boyunca, bütün sanat ve edebiyat akımları ya da yönelimlerinin birbiriyle karşılıklı etkileşmesi ve alışverişi olmuştur; söz gelişi, toplumcu gerçekçilikte eleştirel gerçekçi öğeler olduğu kadar, romantik öğeler de vardır; buna karşılık çöküş sanatında da birçok gerçekçi öğeler görülür, ama bu onları kendi genel karakterlerinden ayırmaz. Böylesine bir etkileşme hem doğaldır, hem de sanatın tarih içinde gelişmesindeki sürekliliğin özelliklerini bize gösterdiği kadar; sanatın gelişmesindeki göreceliği de bize gösterir.

Gerçekçiliğin tarihsel konumunu belirlerken öbür yönelimlerle olan ilişkisini de doğru olarak belirlemek gerektiği gibi, gerçekçi-olmayan yönelimlerin de kendi içlerinde doğru olarak belirlenmesini gerektirir. Söz gelimi, Nedim Gürsel gibi, gerçekçiliği romantisizmden sonra ortaya çıkmış bir akım ve romantisizmi "yazın tarihinde genel bir başkaldırı niteliği taşıyan ilk akım"[7] olarak görürsek; bir başka deyişle, insanoğlu tarihinde o zamana kadarki en büyük ilerici devrim sayılan Rönesans'ın gerçekçilerini, Orta Çağ feodal düzenine karşı ilk büyük başkaldırı olan Rönesans gerçekçilerini, daha sonra da aristokrasiye karşı devrimi gerçekleştirmiş Aydınlanma'nın gerçekçilerini, örneğin, Diderot'yu, vb. gibi gerçekçileri görmezsek, o zaman, burjuva sanatının ilerici yönünü de görememiş, onu sadece çöküş'le ilintili olarak açıklama düzeyine düşmüş oluruz. Nitekim, Almanya'da burjuva devrimi konusundaki düş kırıklığından gelen bir tepki olarak gerçekçiliğe karşı, yani, ondan sonra ortaya çıkmış olan romantisizm de kendi içinde ilerici romantisizm ve gerici romantisizm olarak ikiye ayrılarak değerlendirildiği gibi, yine söz gelişi, Alman dışavurumculuğu da, kendi içinde ilerici ve devrimci özellikleriyle farklı yönler gösterir; Rus fütürizmi ile İtal-

yan fütürizmi de ilerici ve gerici olmak üzere karşıt yönler göstermiştir. Ne var ki, "gerçekçiliği başlıcalıkla 18. ve 19. yüzyıldaki sanat deneyimleriyle sınırlı tutmuş ve zamanımızın devrimci ve demokratik sanatını açıkça küçümsemiş, kabul etmemiş" olan Lukacs, "onun diyalektik gelişmesini açıklayamamaktan, 'büyük gerçekçilik' kavramına, dünya görüşü ile yaratma arasındaki çelişmeye ve emperyalizm aşamasında sanatın toptan çöküşü görüşüne yanaşmıştır."[8] Lukacs'ın bir izleyicisi olan Goldmann da aynı yoldan giderek, Nedim Gürsel'in de bu yolu benimsediği şekilde, modernist sanatı çöküş açısından irdelemeye gitmiştir. Sonuca bakalım. "Goldmann" diyor Gürsel, "ileri sanayi toplumlarda 'şeyleşme'nin doruğuna vardığı görüşünden yola çıkarak Yeni Romanı çağımızın en *gerçekçi* (altını ben çizdim-AÇ.) yazın akımı olarak niteler. Bu yargısında haklıdır bence."[9] Birkaç şey birden söylenebilir burda. Birincisi, başta da söylediğimiz şekilde, gerçekçilik ile çöküş sanatı arasındaki ayrımın ortadan kaldırılması; ikincisi, Yeni Roman gibi gerçekçi-olmayan bir sanatsal akımın "gerçekçi" olarak tanımlanarak, gerçekçilik tanımının çarpıtılması; üçüncüsü, sanatın ne kadar yabancılaşırsa, "şeyleşirse" gerçekliğin o denli anlatımı ve verilişi olacağı! Oysa, hemen belirtelim ki, yabancılaşma'nın ya da şeyleşme'nin verilmesi aslında, söz gelişi, Thomas Mann'da olduğu gibi gerçekçi de olabilir, Yeni Roman'da olduğu gibi çöküş sanatı şeklinde de; burada belirleyici etken ya da ölçüt, neyin anlatıldığı (yansıtıldığı) değil, nasıl anlatıldığı (yansıtıldığı), yani, sanatçının "yabancılaşma" gerçeğine nasıl baktığıdır. İleri sanayi toplumlarında yaşanan ve onun tipik bir özelliği olarak "manevi kriz"le tanımlanan çöküş gerçeği bir sanat yapıtında bu çöküşü en azından eleştirerek aşma eğilimiyle birlikte ve çöküş'ün toplumda karşısında olan güçlerin bakış açısıyla, yani, ilerici bir bakış açısıyla verilmesi halinde o sanat yapıtı ancak gerçekçi olma özelliğini kazanır; yoksa yaratımsal olarak onunla özdeşleşme yoluna giderek sonunda onun bir olumlanışı haline gelerek değil. Burda hemen çok ünlü "Balzac örneği"ne de değinerek şunu vurgulayalım ki, Balzac'ın tarihe nesnel bir şekilde yaklaşma çabası, onun gerçekliği kavrama konusunda sezgisel bir duyusu, "gerçeklik tutkusu" ya da ister istemez gerçekliği yansıtacak kadar doğaçtan gerçekçi oluşunun sonucu değil; gerçekliği ileriye dönük olarak, ileriyi gören bir bakış açısıyla ve geleceğin insanları olarak halkın kitlelerinin temsilcilerini görmüş ve geleceği onlarda, otuzlu yılların devrimcilerinde aramış olmasının bir sonucudur. Ne var ki, daha önce de belirttiğimiz gibi, sanat ideolojiden soyulmaya çalışıldığı için; ya da Adorno'ya bakarsak, onun yerine, "bakış açısı olmayan-bakış açısı" gibisine "eleştirici", "özerkçi" yaklaşımlar benimsendiği için, gerçekçiliğin bu çok önemli kategorisi gözden kaçırılır. Fischer'in de "sanayi uygarlığı"na özgü bir özellik olarak gördüğü "tümden yabancılaşma" kavramı ile sanatın ve gerçekliğin açıklanmaya çalışılmasında yatan başlıca yanılgı ve eksiklik, içinde yaşadığımız dönemin, sadece kapitalizmin bir çöküş dönemi içinde olduğu değil, ama aynı zamanda kapitalizmden sosyalizme de geçiş dönemi olduğu görüşünden yoksunluktur. Onun içindir ki, demokratik ve ilerici sanatın deneyimleri gözönüne alınmaksızın sanatı değerlendirmenin ölçüsü de ortadan kalkmakta, sanatsal gelişme diyalektiği çarpıtılmakta ve estetik düşüncesinin gelişmesi ileriye bakıştan yoksun bırakılmaktadır. Böylesine, toplumsal ilişkiler diyalektiğini dışlayan bir yaklaşımsa, sonunda ister istemez, aslında karşı gibi göründüğü sosyolojizme ve mekanizme düşecektir. Örneğin, "kapitalist toplumdaki şeyleşme olgusuyla Yeni Roman arasında *örgensel* (altını ben çizdim-AÇ.) bir bağ" kurulması sonucu Goldmann, "tekelci kapitalizme dönüşümle Yeni Romana içkin anlamlı yapı arasında türdeşlikleri araştırdığı"[10] zaman, sonunda, sanıyoruz, "toplumsal sınıflarla sanat yapıtı arasındaki ilişkiyi dolaysız (!-ünlemi ben koydum-AÇ.) biçimde ele alan görüşüyle Plekhanov" dışı ve ötesinde bir mekanikçiliğe ve kaba sosyolojiye düşmüş, giderek, sanatı da salt ideolojiye indirgemiş olmaktadır.

İşte, burjuva-kapitalist toplumla çöküş arasında bir özdeşlik kurulmasının, bir başka deyişle, sanatın ve gerçekçiliğin salt "burjuvazinin durumu" açısından görülerek bu durumun, yani, *status quo*'nun çeşitli görüşler altında bir "dogma" olarak korunmaya çalışılması karşısında, gerçekçilik, gerek bir yöntem, gerekse bir yönelim olarak, dünyayı ileriye doğru dönüşümü içinde görerek vermeye çalışması sonucu, sanatta gerçek "yaratıcılık"la belirgin niteliğini kazanır.

---

(1) J. P. Sartre, **L'Arc**, sayı 30, 1966, s. 88. (. Barabash, **Aesthetics and Poetics**, 1977, s. 275)
(2) F. Edgü, Milliyet Sanat Dergisi, 1 Mart 1981, s. 32
(3) N. Gürsel, Türk Dili, Ocak 1981, s. 9
(4) H. Levebre, **L'homme et la societe**, sayı 1, 1966, s. 26, (Schiwy, **Der from zösische struktvalismus**, 1969, s. 90)
(5) R. Luperini, **Casa de las Americas**, sayı 44, 1967 (y. Barabash, a.g.e., s. 271).
(6) a.g.e.
(7) a.g.e.
(8) B.Suçkov, **Aesthetics and the Development of Literature**, 1978, s. 67
(9) a.g.e.
(10) a.g.e.

ÇAĞDAŞ GERÇEKÇİLİĞE DOĞRU...

ŞÜKRAN KURDAKUL

Çağdaş edebiyatımız XX. yüzyılın ilk çeyreğinde şiirden başka türlerde elde ettiği kazanımlarla varlığını kanıtlamış gibidir.

Öyküde, romanda, eleştirmede...

Kısa süre de olsa düşünmenin (ve yaratmanın) "meşru" sayıldığı II. Meşrutiyet yıllarında toplumsal değişmeyi algılayan kuşak önce birincil sorularla kendisini arama bilincine ulaştığını gösterir.

— Ben kimim?

— Hangi dilde yazacağım?

Yahya Kemal'in deyimiyle, ülkelerine ilk kez "Türkiye" diyerek "Memaliki Osmaniye" anlayışından sıyrılan bu kuşak kendisinin Türk, dilinin Türkçe olduğunun bilincine vardıkça, döneminin tarihsel varoluşunu belirleyen özellikleri de algılama aşamasına ulaştı.

— Saltçı iktidarın düşürülmesindeki gücünü gördü.

— Seçme, denetleme, seçilme haklarının yanı sıra, yasal güvencelerin yaşama geçirilmesinde etken olduğunu algıladı.

— Hareketini bir dünya görüşüne bağlamaya çalıştı.

— Osmanlılık ve Türklük kavramlarının yanı sıra "havas" ve "avam" kavramlarının bulunduğunu, yaşamda somutlandığını farketti.

— Emekçilere önderlik etmeye başladı. Sendika ve siyasal partilerin kurulması yolunu açtı.

Düşün ve edebiyat hareketlerinin birbirini etkileyerek hızla geliştiği bu geçiş döneminde özellikle öykü, batıya özgü bir edebiyat türünün taklidi olmaktan çıkmıştı.

Yaşamın her kesimine korkusuzca girip çıkan Ömer Seyfettin, bilge-cahil, varsıl-yoksul, asker-sivil, kadın-erkek, yiğit-kalleş, Müslüman-Hristiyan, sömüren-sömürülen ayrımı yapmadan dönemine simge olacak öyküler yazarken, Prof. Pertev Boratav'ın belirttiği gibi, "tam manası ile demokrat ve halkın hikayecisi" kimliğini kazandı.

Ömer Seyfettin'i bu düzeye çıkaran, kuşkusuz dil bilinci ile birlikte insanı toplumsal bir varlık olarak görebilmesi ve çok yanlı niteliklerini yansıtabilmesidir.

Toplumbilimciler, bizim II. Meşrutiyet hareketini, dümen suyuna kapıldığı dış etkilerin yanısıra, beslediği iç dinamiği göz önünde tutarak devrime doğru atılan adımlar biçiminde yorumlamışlardı.

Dönemin edebiyatçıları da iç dinamiğin belirgin öğeleri arasındadır.

Ömer Seyfettin'i, Hüseyin Rahmi'si, Tevfik Fikret'i ile..

Hüseyin Rahmi'nin romanlarında sınıfsal konumları içinde rastladığımız kişiler yer yer emek, sermaye ve kazanç sorunlarını tartışırken görünürler. Değişme evrelerinin çelişki ve çatışkıları içinde gizli sömürge düzeyine gelmiş bir toplumun iki kesimini simgeleyen insanlardır bunlar.

Ya büyük kentin kenar mahallelerinden gelmişlerdir.

Ya da batı sermayesinin yörüngesindeki refahı simgeleyen apartman semtlerinden.

Saltçı iktidarı alaşağı eden güçlerin çözülerek, demokratik kazanımları elde etme yolundaki hareketin rayından çıkışı karşısında tepkisini gizlemeyen kişiler vardır Hüseyin Rahmi'nin romanlarında. Sorarlar:

"Hürriyet, müsavat, uhuvvet diye herkesin ağzına bir parmak bal çaldılar. Meşrutiyet lafzı ile eğlenmek için mi?"

Tevfik Fikret, yaşamının son evresinde, "Millet Şarkısı", "Han-ı Yağma" gibi şiirlerinde yöneten azınlıkla yönetilen çoğunluğun görev, hak ve sorumlulukları üzerinde durmuştur. Yasaların, toplumsal yasalara uygunluğu ya da aykırılığını tartışırken tepkisini göstermekle yetinmez, hesap sorar.

"Millet yaşamaz hakka tahassürle solurken
Sussun diye vicdanına yumruklar inerse.
Millet yaşamaz meclisi müstahkar olurken
İğfal ile tehdit ile titrer ve sinerse
Millet yaşamaz ma'şeri millet boğulurken."

Kimi şiirlerinde "istibdat" ve "müstebit" kavramlarını kullanarak II. Abdülhamid'in simgelediği saltçı iktidar dönemine tepkisini işleyen Mehmet Akif, özellikle "öyküşiir" diyebileceğimiz bir türü geliştirirken, yaşam neyi sergilemişse onu saptamaya çalışmıştır.

"Cılız bacaklarının dizden altı çırılçıplak
Bu ince mintanın altında titriyor donacak.
Ayakta kundura yok.. Başta var mı fes? Ne gezer...
Düğümler alnının üstüne sade bir çember."

Bu tür örneklerde gerçekçi gözlemlerin egemen olduğu çevre betimlemelerinin bolluğu yer yer naturalizm izlenimleri vermesine karşın temelde gerçekçi öğeler ağır basar.

Dönemin tarihsel özelliklerini yapıtlarına yansıtanlar sanat anlayışları üzerine konuşurken yaratılanların bilincinde olduklarını kanıtlayan tanımlar yaparlar. Ömer Seyfettin, dilimizin özleşme yolunda geçireceği aşamaları görür gibidir. Akif, "Ben şiirde hayale dalmam.." diye yazar. Hüseyin Rahmi, edebiyatçının görevinden söz ederken "içtimai yaraları deşmek" zorunda olduğunu vurgular.

Gerçekte yaraların tümüyle açığa çıktığı dönemdir yaşadıkları. "Düyun-u Umumiye"si, "Reji"si, yabancılara teslim edilen yeraltı ve yerüstü kaynaklarıyla gizli sömürge durumuna getirilmiş bir ülkede, bir yandan dışa bağımlı bir kapitalist düzen geliştirilmeye çalışılırken, Meşrutiyet Anayasasının getirdiği temel haklar bile askıya alınmıştır.

Edebiyat bitmekte olanla başlamakta olanın sürekli olarak verdiği savaşta eleştirel gerçekçiliğe özgü özellikleri kazanmaya başlar.

Nedir ki, özünde çağdaş gerçekçiliğe yöneliş sancılarını taşıyan öykü, şiir ve romanlara karşın bu tür atılımlar bir akım niteliği kazanamadan iki karşıt hareketle çevrilir.

Bergson'cu idealizme bağlılıklarını saklamayan Dergah'çılarla.

Milli Edebiyat akımına sahip çıkan ikinci kuşak hececilerle.

Bergson'cu idealizm, Cumhuriyet döneminde Yahya Kemal, Ahmet Haşim, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi ustalar kazanırken, ikinci hececi kuşak ırkçı ve Turancı ilkeler doğrultusunda yozlaştı.

Cumhuriyete geçiş döneminin Ömer Seyfettin, Hüseyin Rahmi, Tevfik Fikret, Mehmet Akif gibi çağdaş gerçekçiliğe yönelen ustaları ise Nazım Hikmet'in, Sabahattin Ali'nin yapıtlarına giden yolu açtılar.

TİYATRONUN YOL AYRIMI

S. GÜNAY AKARSU

Yılmaz Onay'ın derginin ilk sayısında yer alan[1] ve çok boyutlu tartışma açmaya elverişli görünen yazısının altını çizmek gerekiyor. Gerçekten Onay'ın açık ve kesin olarak belirttiği gibi, sanat olayını değerlendirirken, yalnızca yaygınlaşmasına, ya da yalnızca dar bir alanda yankılanmasına bakarak hiçbir sonuca varamayız. Gerçekçi, o oranda da bilimsel ölçütler kullanmak gerekir.

BİRİNCİ YANILMA

Bizde epeyce uzun zamandan beri sanatın (özellikle de şiirin), alabildiğine dar, alabildiğine kendi içine kapanmış "seçkinler" çevresinin tadalacağı niteliğe getirilmesiyle "sanat" değerinin yükseleceği savunulmuş, bu sava inananlar kimi zaman azımsanmayacak oranlara yükselmiştir. Öyle ki, bu tür yazarlarımızı, "sanatçı"larımızı anlaşılmak korkusunun sardığı, "bunalımlı" dönemler bile yaşanmıştır. Ardından da uzun süre geçmemiştir. Şimdi aynı anlayışın, yeniymiş gibi gene öne sürülmesi hiç şaşırtıcı değil. Toplumun içinde bulunduğu süreçle bu akımların, bu modanın dolaysız bağıntısı çok açık. Ne zaman toplumsal değişiklikler hızlansa, bu moda hortlayıp kültür sanat ortamımızı elinden geldiğince etkilemeye sıvanır.

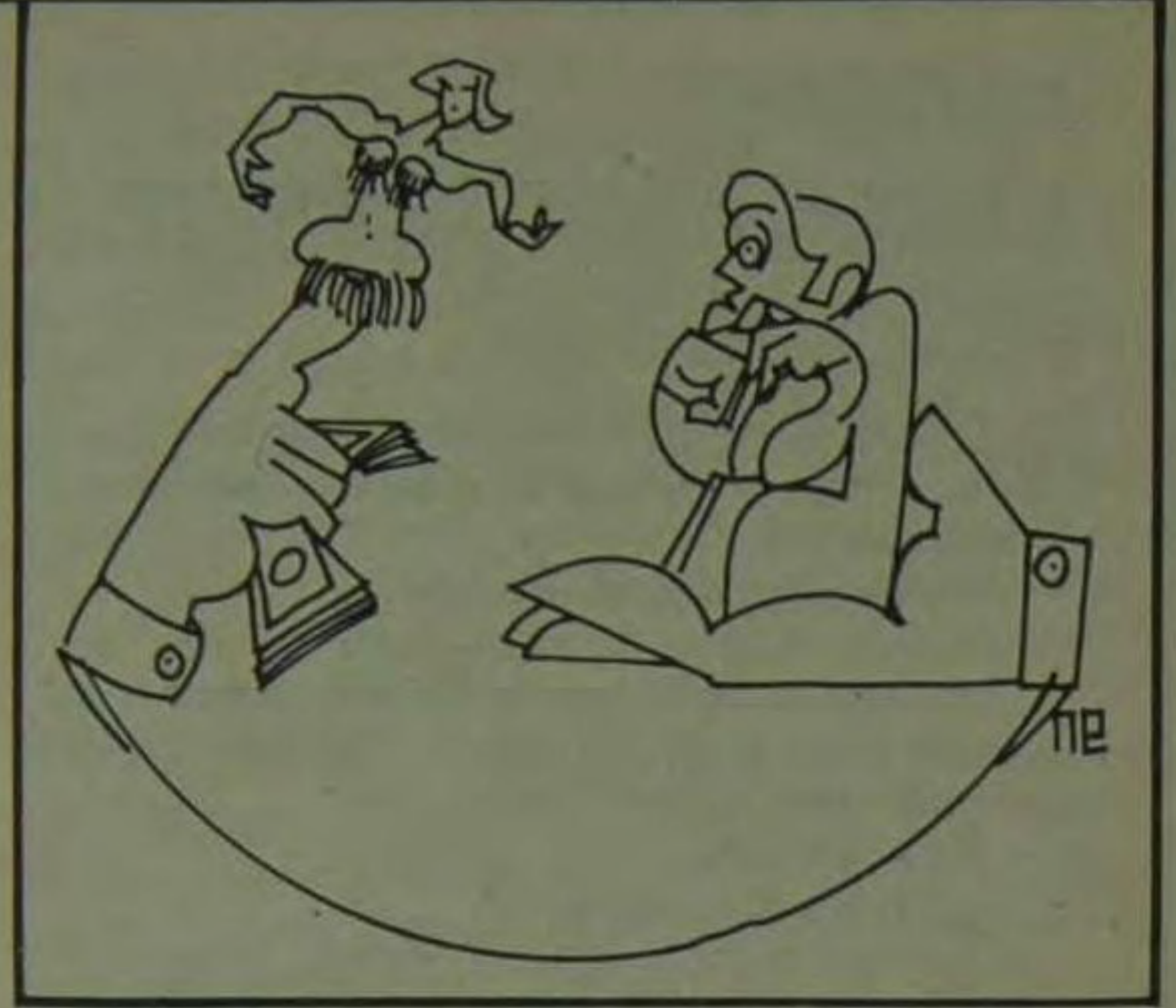
Bunu bir yana bırakıp, yazımızın asıl konusuna girelim; daha önce de yanlış anlaşılmayı önlemek için gerekli saptamaları yapalım:

Birinci Saptama

Türkiye'de, çağın sanatıyla kitleler arasında gittikçe uçurumlaşan aykırılık gözardı edilemez. Çeşitli altyapısal ve üstyapısal nedenlerin sonucudur bu durum. Bu koşullarda sanatla kitlenin buluşması, giderek kitlenin yaratıcı katkılarıyla, sanatı niteliksel, niceliksel değişikliğe uğratarak zenginleştirmesi başka bir süreçte varılmak istenen hedef olmaktan öteye geçmez. Tartışılan bu değildir kesinlikle; bu olgunun değiştirilmesi için sürdürülen genel çaba içinde sanatsal görevi üstlenmek yerine, belli nedenlerle sanat - kitle aykırılığını neredeyse yüceltip kutsamak, bu aykırılıktan, kendine övünme payı çıkartmaya kalkışmaktır.

İkinci Saptama

Savunulan, gerek sanatta gerekse bilimi, kültürü kitleye açan yazılarda (bilimsel yazı, deneme, inceleme, araştırma, eleştiri, vb.) ilkel olmak, karmaşık, çok yönlü sorunları kitle önünde tartışmaktan kaçınmak değildir. Bu amaçla basit, derinliği olmayan sı yazılarda basmakalıp düşünlerin yinelenmesi hiç değildir. Sanat yapıtlarının tekdüze bir ilkellikle kişilere indirgenmesi değildir. Toplum adına bireyin bütün sorunlarını yadsıyan tümelci dünya görüşlerine haklı olarak karşı çıkarken, bireyin özgürlüğü, mutluluğu ile toplumu çelişkide göstererek toplumun genel sorunlarını yadsımak tek yanlılığı da değildir elbet.



Sanat yapıtının değerlendirilmesinde seçilecek ölçütü vurguluyoruz yalnızca, sanatın özgür yaratı süreci olduğunu hiç yadsımaksızın. Değerlendirme, çağdaş estetiğin bilimselliğe uzanan kurallarından çıkmalıdır. Somut verilerin ancak yaşanılan sürecin tarihsel ve toplumsal koşullarından damıtılabileceğini vurguluyoruz.

Başka bir çağda, başka toplumlar için geçerli olan, artık geçerliliğini nerdeyse evrensel düzlemde yitirmiş ölçütlerle girişilen yargılamaların büyük yanlışlardan kurtulamayacağını yinelemek gerekir mi?

Üçüncü Saptama

Her türlü yazın ürününde olduğu gibi, her türlü sanat ürününde de üreticinin anlattığı, yansıladığı, çağrıştırdığı, gösterdiği, vb. ....'nin yazın ya da sanat ürününü izleyen, dinleyen, okuyan, vb. ...nin yazın ya da sanat ürününü izleyen, dinleyen, okuyan, vb. tarafından alımlanması, algılanması söz konusudur. Bu ikili eylemin tamamlanmasıyla sanat olgusu gerçekleşir. Bütünleme ise iki öğenin (sanat yapıtını üretenle alımlayanın) karşılıklı yorumlarını zorunlu kılar. Tek kişinin bir süreç içinde tamamladığı sanat ürünlerinde (bitmiş tablo, roman, şiir, beste, vb.) yaratıcı yorumlama yinelenmez gibi görünür. Ama yeniden icra edilmesi gereken sanat ürünlerinde (bestenin çalınması, tiyatro oyununun sahnelenmesi, şiirin okunması, vb.) icra edenlerin yorumu, her sunuda baştan oluşturulacaktır. Bir de alımlayıcının yorumu var. Sanat ürününü alımlayan kişi, özgünlüğü içinde, sanat ürünüyle diyalektik ilişkiye girecek, kendi yorumuyla alımlamasını bütünleyecektir.

Burada gene karşımıza, toplumsal yapı, tarihsel gelişim, daha da önemlisi toplumsal bireydeki koşullama - bilinçlendirme ve (ya da) koşullanma - bilinçlenme ikilemi çıkar. Bu ve başka verilerin bileşkesi sonunda oluşur sanat alımlayıcısı; dolayısıyla özgünlüğü. En bireysel alımlama bile, son çözümlemede o bireyin yaşadığı toplum içinde üretim ilişkileriyle edindiği

yapılanmaya bağımlıdır. Gene dolayısıyla alımlama hiçbir zaman bitmiş ve değişmez değildir. Toplumla birlikte, kişinin değişimi, onun aynı sanat ürününü alımlamasını, hem zaman, hem ortam içinde değiştirecektir.

Demek ki, sanat ürününü değerlendirirken gerçekleri hiç gözden uzak tutmamak, dahası gerçeklerden yola çıkmak gerekecektir. Ancak söze dayalı sanat ürünlerini irdelerken, çağımızın önemli yazarlarından Roland Barthes'ın göstergebilimin belirgin sözcülerinden olduğu unutulmayacak, Barthes'ın göstergebilimden başlayan çağdaş açılımları özellikle önemsenecektir. Gene ikilem var burda:

Roland Barthes, göstergebilimi çözümlemek, bir dizge oluşturmak amacını yineleyerek şöyle der: "... Bu durumda, hiç değilse sırası gelmeden, bir başka deyişle, dizge olabildiğince oluşturulmadan inceleme konularının öbür belirleyicilerine (ruhbilimsel, toplumbilimsel, fiziksel belirleyiciler) başvurulmaz. Her biri başka bir belirginliğe bağlı olan söz konusu öbür belirleyiciler kuşkusuz yadsınamaz. Ama bunları da göstergebilimsel açıdan incelemek, bir başka deyişle, anlam dizgesi içindeki yerlerini ve işlevlerini belirlemek gerekir: Örneğin, modanın içerdiği tutumbilimsel (iktisadi) ve toplumbilimsel yönler vardır kuşkusuz. *Ama göstergebilimci modanın ne tutumbilimiyle ne de* toplumbilimiyle ilgilenecektir..."[2]

Barthes'ın göstergebilim için söyledikleri bütün kültür ve sanat alanlarına kesin yargılar gibi taşınırsa, aykırı sonuçlara varılacağını yinelemek gerekmez. Ne var ki, böyle girişimlere de rastlanıyor.

ALMAŞIK YANILMA

Bu küçük "sanatçı" ve "sanatsever" azınlığın karşısında ise "suret-i haktan" görünerek kitle beğenisinin bütün değerlendirmeler için yeterli olacağını savunan başka artniyetliler (ya da iyimser bir yorumla, yanılanlar, işin kolayına kaçanlar diyelim) kasıla kasıla saf tutar. Artık bilimin, sanatın bütün ölçütleri yadsınacak, gereksiz sayılacak, kitle kuyrukçuluğundan, saptırılmış kitle beğenisinin ticaret metaı durumuna getirilmesiyle eğlence endüstrisi patronlarının çıkar hesaplarına kolayca geçilecektir. Arada kitlenin uyutulması, koşullanması da caba...

TİYATRO SOMUTUNDA DURUM

Yukarda şöyle bir değindiğimiz iki ana saptırma doğrultusu, bütün açık - seçikliğine karşın saklanıp maskelenebilmiş, bu yüzden de etkinliklerini onlara bilinçle ortam hazırlayanlardan, iyiniyetli denebileceklere değin yayabilmişlerdir. Durumun tiyatroya yansıması ele alınırsa, karşımıza, geçen dönemin sonlarında başlayıp, bu dönem doruğunu yaşayan "müzikaller", "müzikli güldürüler", "halk tiyatroları" ve başka olgular çıkar.

Toplumla karşılıklı iletişim, etkileşim içinde bulunan tiyatro, doğal olarak, toplumun yaşadığı dönümleri adım adım yaşamış, karşılıklı etkileşim sonucu oluşup, değişmiştir; değiştirmiştir. Onun için, gerçekte Türkiye tiyatrosunun süreçlere bölündükten sonra bir süreçte yer alan sağlıklı, sağlıksız birimleri, öğeleriyle tüm ilişkileri içinde bir bütün olarak ele alınıp toplumsal yapının temelleri üzerinde nasıl kurgulandığı incelenmelidir. Ancak çok boyutlu çalışmayı gerektiren bu araştırma yerine geneli şimdilik bir yana bırakıp, son yıllarda gerçekten önemli bir yayılma gösteren müzikal, vb. gibi içi bile - isteye boşaltılmış, gözboyayıcı kalıplara kısaca değinmek istiyoruz.

Hangi gereksinmeden kaynaklanmaktadır müzikal? Bir gereksinmeyi karşıladığı yadsınamaz. Öyle ki, yakın zamanda birçoğu batacak da olsa birkaç yıldız oyuncu, birkaç yıldızcık, birkaç sıradan oyuncu, bir sözümona bale topluluğu, bir de sermaye bulanın yerden biter gibi seyirci karşısına çıkarttığı bu şenlikli gösterilerin şu anda hemen hepsi, hem de astronomik denecek bilet fiyatlarıyla ağzına değin dolmakta, dahası kiminin kapılarında haftalık biletleri bir anda tüketen kuyruklar oluşmaktadır. Nasıl açıklayacağız bu olguyu?

Tiyatromuz bu duruma birden gelmemiştir. Sonucu doğuran nedenlerin tamamını bir yazıda bulup incelemek olasılığı yoksa da, tiyatra geçmişimizi şöyle bir gözden geçirmek yararlı olacak sanırız.

Yazının boyutlarını aşmadan konuya yaklaşırsak, yakın geçmişimizde iki benzer olayla karşılaşırız:

Yeniden doğuşunu büyük sermaye elinde yapan "Yedi Kocalı Hürmüz" 70'li yıllarda Ayfer Feray Tiyatrosu'nda sahnelenmiş, büyük gürültü koparmıştı. Belki yaşamında ilk kez tiyatroya giden seyirciyi de çekerek uzun süre sahnede kalmıştı. Olayı gözden kaçırmayan sermaye, çok özel yaklaşımlar dışında konuyu "iş alanı" durumuna getirmeyi, genelde tiyatroya para yatırmayı hesaplı bulmamıştı. Olay tek bir çıkış olarak kalmış, yeterince incelenip toplumsal nedenleri çözümlenmemişti.

İkinci olgu İzmir'de her dönem yineleniyor. İzmir Fuarı sırasında açıkhava tiyatroları, bahçeleri, 2000 - 3000 kişilik seyirciye her gece gösteri sunuyor. Bu gösterilerde, müzik ağır basmakla birlikte, kitlenin eğlence saydığı daha doğrusu topluma eğlence diye dayatılan her yozluk, hiçbir bütünlük, tutarlılık gözetilmeksizin ardarda yığılıyor. Seyirci, İzmir'in, yöresinin Fuar'ı görmeye, alış - verişe, eğlenmeye gelmiş kentlisi, kasabalısı, köylüsü biraz da. Bu olgu da yeterince deşilip irdelenmemiştir.[3]

Hemen belirtelim, dış görünümleri benzeşen bu iki olgu (birbiri içine geçişimli olsa bile) gerçekte niteliksel, niceliksel ayrımlar taşır. Günümüzde ise müzikaller birbirleriyle yarışıyor. O günden bugüne hangi koşullar, nasıl değişmiştir de, hem büyük sermayenin, hem de büyük seyirci kitlelerinin ilgisi müzikaller üzerinde böyle yoğunlaşmıştır? Sorun burada düğümlenir.

Tiyatromuzun büyük bir açılımla, toplumun çeşitli kesimlerinin sorunlarına eğilmesi 61 Anayasası'ndan sonra başlar ve bu elbette sıradan bir rastlantı değildir. 1962 yılında Asaf Çiyiltepe, sonra Güner Sümer ve ikisinin arkadaşlarının başlattığı, eğlendirmekle birlikte, sorunları hiç değilse bir kez de sahnede yineleyip genellemeyi amaçlayan, tiyatro anlayışı, toplumun önemli bir isteğini karşıladığı için kendi doğ-

rultusunda hızla ilerlemiştir. Belki iki tiyatro yöneticisi başlattıkları bilinçli tiyatro olayının böyle fışkırıp bu boyutlara ulaşacağını kestirememişlerdi o günler. Asaf Çiyiltepe'nin İstanbul'da açtığı Arena Tiyatrosu'nun, sonra Ankara Sanat Tiyatrosu'nun ilk yıllarını, işlevini incelemek, bugüne değin çizdikleri gelişimi anlamlandırmak ayrı bir konu.

O günden sonra AST ile benzeri tiyatrolar, seyircileriyle karşılıklı etkileşimi yoğunlaştırarak (kimi sürekli, kimi kısa aralıklarla parlayıp sönerek) toplumsal değişimin hızına ayak uydurmaya çalıştılar; toplumsal değişimle organik bağlarını koparmamaya özen gösterdiler. Onların yeni atılımla seyirci çektiğini gören ticaret tiyatroları da içten tutum, inançlı tavır gereğini, bilinçli çaba zorunluğunu hiç gözetmeden ayrı yolu zorlamaya giriştiler. Madem bu tür tiyatrolar tutuyordu, onlar da o tür oyunları alır, olabildiğince yozlaştırıp, soysuzlaştırıp sahnelerdi. Seyirci anlamazdı nasıl olsa.

Bir süre gerçekten anlamadı. Ama gene de tiyatro yöneticilerinden önce uyanmaya başladı. Artık seyirci, bilinç kategorisine göre toplumsal yapısının zorunlu kıldığı tiyatroyu arıyordu. İki tür tiyatronun seyircisi bir süreç içinde birbirinden ayrılacaktı. Tiyatroya gidenlerin çoğu, toplumun yüksek, ya da yüksekçe gelir düzeyinden olduğu için, parasıyla sahnede kendine karşı çıkılmasına izin vermeyecekti. Durumu geç de olsa ayrımsayan çoğu tiyatro yöneticisi, zaten istemeden giriştiği sorunlu oyunlardan hemen vazgeçiverdi. Moda bitmiş, olay aydınlık kazanmıştı. Herkes kendi tiyatrosunu, kendi doğrultusunda kendi olanaklarıyla geliştirecekti. Eskisi gibi boş, oyalayan, boşaltan, seyirciyi yaşamda yaptıklarından dolayı sahneden bir kez daha aferinleyen oyunları, başka türlü göstermek çabasından kurtulmuş olan tiyatrolar büyük bir rahatlıkla çoğalıp ortalığı sardı. Devlet Tiyatrosu, İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosu, (Muhsin Ertuğrul, genç yöneticiler ve Ergin Orbey yönetimleri dışında) zaten hep bu tutumdaydı. Olay doğal yoluna girmiş, boş eğlence tiyatrosu "ayrık otlarından" temizlenmişti. Büyük sermayenin işe girme zamanı gelmiş sayılırdı. Böyle "arınmış" bir seyirci birikimi oluştuğuna göre, bu seyircinin talebinin karşılanması gerekiyordu. Gerisini de yatırım gücüyle, reklam gücü tamamlardı nasıl olsa. Zengin müzikal kadroları kuruldu. Karmaşık seyirci, önce yüce bir sanat değeri karşısında olduğuna bütün basının ve yayım organlarının (özellikle de TV'nin) olağanüstü çabalarıyla inandırıldı. Sahnede herşey daha incelenmiş, daha ustalaşmış, en önemlisi de pahalılaşmış, şatafata, aşırı görüntü lüksüne boğulmuştu. Seyircinin gözünü boyamak için hiçbir giderden kaçınılmamıştı kısaca. Kiminde gerçek değer kırıntıları bile görülüyordu. Bu sanat gösterilerini gerçekleştirenlerin arasında işinin ustalarına da rastlanıyordu arada bir.[4]

Müzikallerin yanında eskiden beri süregelen alışkanlığın altı bir daha çiziliyor, neredeyse bütün güldürülerin "müzikli" olduğu duyuruluyordu. Tiyatrolar çeşitli bütçelere göre işbölümü yapmışlardı aralarında. Müzikallerin gişesine yaklaşamayanların da gereksinmesinin karşılanması gerekmez miydi(!). Eskiden beri halk tiyatrosu yaptığını(!) davul zurnayla duyuran topluluklara bir dolu yenisi ekleniyordu. Tiyatro dünyamız her keseye göre binbir renkli, binbir ışıklı ağlarını germiş bekliyordu. Boş yoktu bu çekilişte...

Müzikal ile seyircinin aşağı - yukarı yirmi yıllık ayrılıktan sonra (hem bu kez bir daha kolay kolay ayrılmamak üzere) buluştuğu rahatça söylenebilir. Bütünleşme gittikçe güçlenerek süreceğe benzer. Rekabet koşulları, kıyasıya reklam ve şatafat yarışı doğursa da ilk şaşkınlık, hayranlık süreci geçtikten sonra şimdilik oldukça karmaşık bir yapı gösteren seyirci daha türdeşleşecektir.

"Müzikli tiyatro" seyircisinin ise kaygan bir sırtta yürüdüğüne bakarak, toplumsal ayrışmaya uğraması, iki yana ayrılanların zamanla yoğunlaşması beklenir. Bir yana yönelenler, ne yapıp edip müzikalleri izlemek olanağı yaratacaktır kendilerine.

Öte yanda sayıları bire, ikiye değin inen çağdaş anlayışlı tiyatrolar kalmaktadır. Bu tiyatroların şimdiye değin yaptıklarını düzenli bir eleştiriye, özeleştiriye açtıktan sonra yapacakları kestirmeyle çalışmaları doğru olacaktır kanısındayız. Yapay seyirci artık onlara gitmeyecektir. Her tür tiyatroya gitme süreci tamamlanmıştır. Yukarda kısaca değindiğimiz müzikal türünü canlandıran seyirci kolay vazgeçmeyecektir, kendini avutan, hem de eğlendirip pohpohlayan tiyatrodan. Çağdaş tiyatroların, varolan, ama onları yaşatmaya yetmemeye başlayan seyircilerine yeni seyirciler katma çabalarına girme zamanı gelmiştir. Bu aslında yalnız gişe bakımından değil, yapılacak tiyatronun seyircisiyle birlikte daha sağlıklı gelişime kavuşması bakımından da olumlu sonuçlar verecek bir yoldur. Geç bile kalınmıştır. Genellikle hep belirttiğimiz gibi, tiyatro yapmak isteyenin seyircisini seçmesi, daha belirgin bir zorunluluk olmuştur.

Ayırımdan sonra her tiyatro, yeni seyirciyle, yeni kimliğini bulacak, seyircinin de tiyatrocunun da şaşırıp kaldığı buluşmalar pek görülmeyecektir.

SONUÇ

Özetlemeye çalıştığımız gibi tiyatromuz önemli bir dönüm noktasına gelip dayanmıştır. Her tür tiyatronun yaptığını çok sağlam verilere dayanarak çözümlemesi en başta kendi için zorunludur.

Yazımızda 1. Yanılma diye adlandırdığımız yanılma türünün denemecileri, tiyatro alanında zaman zaman ancak amatörler arasında görülmektedir. Profesyoneller, seyircilerini kaçırmaktan kesinlikle kaçınırlar. Ne var ki, aynı anlayışa çok seyrek olarak tiyatro seyircisinde rastlanmakta, kimi zaman sözlü ya da yazılı eleştirme denemelerine girenlerin bu doğrultuyu sürdürmeye çalıştıkları gözlemlenmektedir. Gene de bu anlayışın tiyatromuz için yaygın ve etkin bir de-

ğiştirme gücü taşıdığı söylenemez.

İkinci yanılmanın iki türü de çok görülür buna karşılık. Kimi topluluk ya da tiyatrocu doğrular adına ortaya çıkar, tiyatroyla yakından, uzaktan ilgisi olmayan söylevlerle seyircisine kendi doğrularını anlatmaya, giderek benimsetmeye kalkışırdı. Tiyatroya hakettiği değeri kesinlikle vermeyen bu anlayışın ürünleriyle hiçbir sonuç alınmayacağını söylemek gene gereksizdir. Bundan sonra yararsız olmamasını dileriz.

İkinci türün üzerinde epeyce durduk. "Ben yaptım, seyirci de beğendi, size ne oluyor!" diyenleri, tiyatroyu yalnızca iş gibi gören yatırımcıların, tiyatro yöneticilerinin yanında doğrular adına ortaya çıkanların arasında da saptadık, yakın tiyatro geçmişimizde.

Böyle bir yol ayrımına gelen tiyatromuzun sağlıklı çözümü bulacağına güvenebiliriz gene de. Çünkü tiyatro neyse ki seyircisiz yapılamaz. Seyircinin her değişimi tiyatroları da değiştirecektir.

---

1) Yılmaz Onay: "Sanat Tartışmaları İçin", Bilim ve Sanat Dergisi, sayı 1

2) Roland Barthes (Berke Vardar, Mehmet Rifat) "Göstergebilim İlkeleri", Kültür Yayınları 1979. Barthes'ın 94. sayfada yer alan sözlerinden yaptığımız alıntının son tümcesinin altını (belirtmek istediğimiz yanılmayı açıklamak amacıyla) biz çizdik.

3) Bu konu, yüzeyden de olsa, bu yazının yazarının İzmir'de bulunduğu sıralarda gözlemlenmiş, elde edilen verilerden İzmir'de 3 yıl boyunca etkinlik gösteren amatör Merhaba Gösteri Topluluğu'nun çalışmalarında bir ölçüde yararlanılmıştır.

4) Müzikli gösteriler daha önce de denenmiş, İ.B. Şehir Tiyatrosu'nun ve arkasından özel toplulukların "operet" denemeleri bir süre seyirci çekmişti. Sonra bu türün unutulduğu, daha ciddi oyunların önemsendiği bir döneme rastlıyoruz. Daha sonra örneğin Haldun Dormen Tiyatrosu, Gülriz Sururi - Engin Cezzar Tiyatrosu, Devlet Tiyatrosu bir bakıma benzeşen, bir bakıma da kesin ayrılıklar gösteren müzikaller sahneledi. Haldun Dormen kendi yapısı içinde usta bir müzikal yöneticisi olarak sivrildi. Ama getirdiği biçimsel yeniliği özün çağdaşlığıyla bütünlemekten kaçındığı için kısa zamanda eskiyiverdi. Müzikaller bile kendi tiyatrosunun kapanmasını önleyemedi.

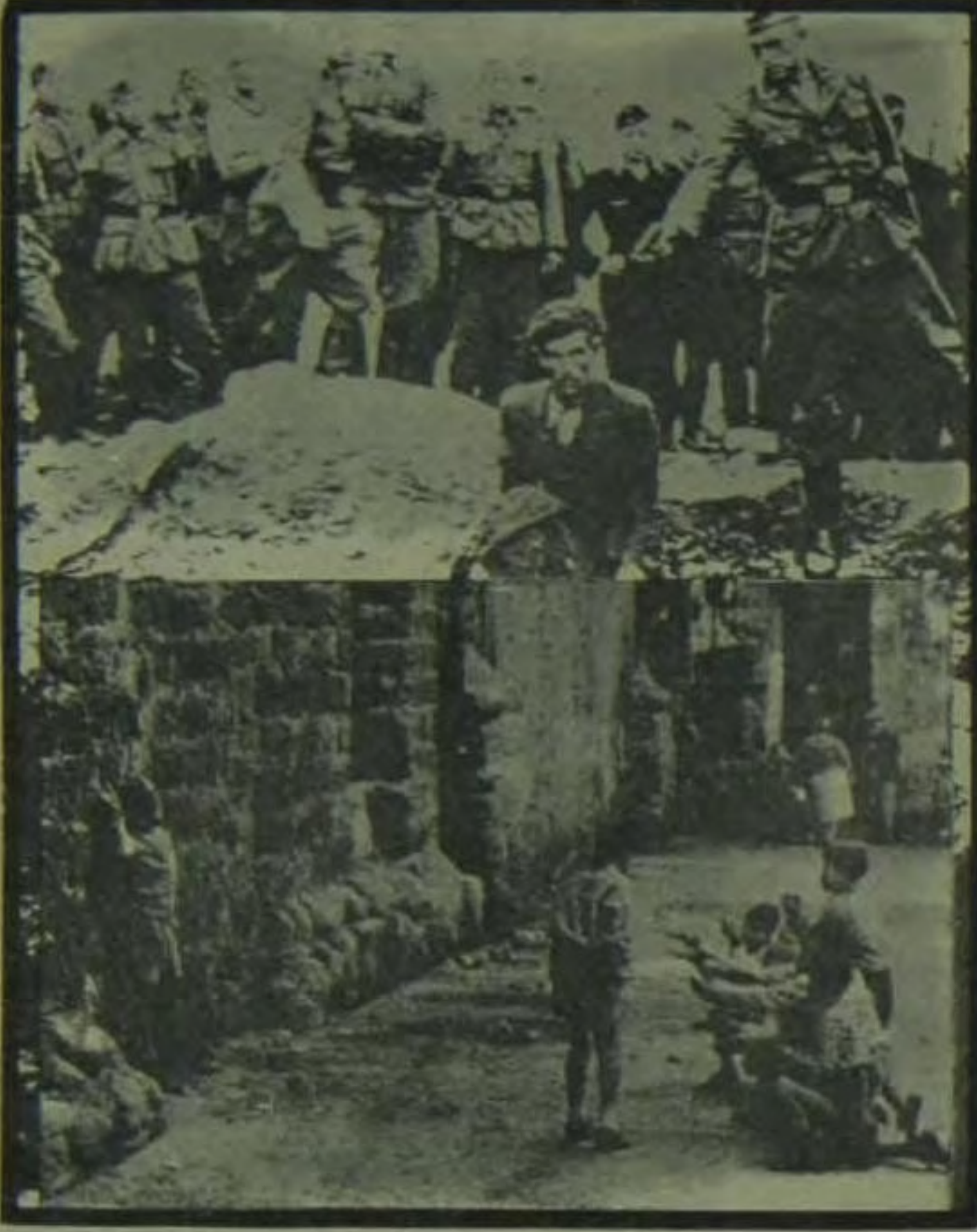
DÜNYA TİYATRO GÜNÜ'NDEN

YILMAZ ONAY

27 Mart Dünya Tiyatro Günü için Uluslararası Tiyatro Enstitüsü (ITI) bu yıl uluslararası bildiriyi, Brecht tiyatrosunun ünlü isimlerinden olan Karl von Appen'den istedi. Böylece bu yıl tiyatro sanatçıları, tiyatro sanatının topluma karşı sorumluluğunu taşıyan dopdolu bir bildiriyi kıvanç ve onurla iletme mutluluğuna eriştiler. Appen'in kaleme aldığı bildiriyle şu sözler dünyanın her köşesinde yankılanıyor: *"Gerek Berliner Ensemble'da dekoratör olarak çalıştığım uzun yıllarda, gerekse uluslararası faaliyetlerimde dönüp dolaşıp hep şu saptamayı yapabilmişimdir: Tiyatronun görevinin ne olduğu sorusunun yanıtı, tiyatronun kendi özünde yatar. Tiyatro iletişim sağlar ve insanlararası ilişkilere, insanların değişmelerine, toplumun insancıl bir nitelik kazanması için gerekli olanakların ve etkinliklerin yaratılmasına yönelik duyarlılığı doğurma yeteneğine sahiptir. Bu, biz sanat yaratıcıları için, dünya barışı yolunda verilen mücadelede etkili olabilmede en iyi çıkış noktasıdır. (...) Dünyada barış; sağduyu, anlaşma, dostluk demektir, baskı ve şiddete, elem ve yokluğa karşı mücadele demektir (...) gelin, tiyatrocular olarak dünyanın hareket halinde tutulmasına, yani ilerlemeye yönelik olmasına katkıta bulunalım. (...) Hepimiz için dünya barışının devamını diliyoruz. Çünkü biz tiyatrocular, ancak o zaman çalışabiliriz."*

Bunun yanında, ITI Türkiye Millî Merkezi'nin Necati Cumalı'ya hazırlattığı *"ulusal bildiri"* şöyle başlıyor: *"Tiyatroda güzel bir oyun gördükçe kapıldığım o sarsıcı büyüyü düşünüyorum. Tiyatro sanatının gücü o büyüdedir gibime geliyor. Sık sık güzel rüyalar gören bir insan gibidir tiyatro seyircisi. Hiçbir zaman tam olarak çözemeyecektir o güzel rüyaların gizini. Perdenin açılmasıyla gözlerinin önünde bir rüyadır başlayın..."*

ITI Türkiye Milli Merkezi üyeleri olan dostların, yıllardır uyardığımız halde etkin bir varlık göstermemekte diretmeleri bir yana, Necati Cumalı dostumuzun da, hiç değilse *"Türkiye Tiyatro Yazarları Derneği"* Başkanı olma sorumluluğu ile ulusumuzun bugününe *"büyü"*den, *"rüyaların gizi"*nden daha açık bir mesaj getirmesini beklerdik. 29 Nisan 1979'da yitirdiğimiz Muhsin Ertuğrul'un 27 Mart 1978 Dünya Tiyatro Günü ulusal bildirisindeki şu sözler önümüzde duruyor: *"Bugün Dünya Tiyatro Günüdür, şu dakikada yüzlerce sahnede her ulusun kendi dramı oynanıyor. İzninizle biz de yurdumuzda oynanan oyuna bir göz atalım."* Bir ay sonra büyük kaybımız Muhsin Ertuğrul'u hep birlikte anacağız. Ama öyle görünüyor ki, gene kimimiz onu da *"rüyaların çözülmez gizi"*ne gömmeye uğraşacak, kimimiz ise onun gerçek değerlerini bugün yaşatıp yarına ulaştırmaya çalışacak...



BARIŞ GÖZCÜSÜ YAZAR

UĞUR KÖKDEN

Dikkat!

Bir an için yoğun sisi aralamaya çalışalım. Koparılan onca gürültü arasında iz bırakacak asıl sesleri dinleyelim. Ne duyacağız?

Başta, kılıç şakırtıları. Sonra, gözdağı veren demeçler, bildiriler. Bir örnek, toplu konuşmalar. Belirli bir bölgede yığılan ve her geçen gün kendini daha çok duyuran silahların ağırlığı. Çevik müdahale birlikleri. Daha sonra da, kalın bir yağ lekesi gibi Hind Okyanusu'nu kirleten değişik bandıralara sahip savaş donanmaları.

Rehineler yorganı gittiği halde, bitmeyen kavga. Demir taramayan gemiler. Körfezin önünde bir meydan okuyuş anıtı şeklinde yükselen çelik gövdeler.

Hep görüyoruz: Bir süredir belirli bir orkestra, şefin değneği ile tam uyum halinde, sürekli tehlike müziği çalıyor. Kimi kez tiz perdeden, kimi kez de boğazlanan vahşi bir hayvan gibi boğuk, çatal bir sesle. Açık ki, silah tüccarları aslında bunalım üreticileri. Önce bunalım "üretiliyor", sonra o bunalımın saflarına mal satılıyor.

Gene bir süredir, savunma sözcüğünün arkasına saklananların askeri bütçeleri durmaksızın kabarık rakamlara doğru ittiği ortada değil mi? Silah sanayiine gülücükler dağıtılıyor, ve, sessiz-yankısız, o doymaz devin ağzına büyük kaynaklar aktarılıyor. Ama, refah ülkesinin "öbür yüzü", sosyal çehresi alabildiğine kararacakmış; kamu harcamaları baş döndürücü oranlarda kısılıyormuş; varsın olsun, ne gam!

Doğal olarak bu çabaların ardından, yoksa bile ister istemez "düşman"ı yaratma zorunluluğu kendini gösteriyor. En olmadık köşe bucakta, en sivri ve yadırgatıcı yöntemlerle "düşman" aranıyor. Herkes bir düşmandan sözediyor. Ancak düşman kim? Neye karşı, bu hayal-düşman? Ve, niçin?

Sonunda dostlar ve bağlaşıkların arasına kadar uzanan çatlaklar. Sık görülmeyecek bir uzaklaşma pratiği. Tuhaf değil mi? Atlantik'in doğusuyla batısı arasındaki mesafe gitgide büyüyor. Arada ayrılıklar var. Kulağımızın hiç alışık olmadığı mırıltılar ve karşı-sesler duyulur oldu. Yan çizenlere, başkaldıranlara bile rastlanıyor.

Ne var?

Nasıl bir gelişme, yahut baskı, böyle bir tepkiye yol açıyor? Herhalde şurası kesin ki, İkinci Dünya savaşının bitiminden bu yana, hiç bu ölçüde ve bu yaygınlıkta bir gerilim meydana gelmemişti. Yaşlı dünyamızın, binbir güçlükle boğuşan zayıf ekonomilerin buna dayanabileceğini sanmak güç. Çok güç. Belki bu nedenle, Papa bile, ilk kez ağırlıklı bir üslup içinde silahlanma projelerine karşı çıktı.

Ancak günümüzü ve yarınımızı kuşatan ve güvensizlik duygusu, hiç de yabancı, bilmediğimiz bir duygu değil. Geçen ve unutulan uzun yıllara karşın, genel bir tedirginliğin tüm Avrupa'ya yayıldığı dönemlerden çok çok uzakta sayılamayız. Dolayısıyla, o çağlardan alınması gerekli dersleri yeniden düşünmekte yarar var. Ve özellikle, yanlışlar üstünde yeniden durmakta.

Anımsayalım: Naziler iktidara geldiğinde, yahut daha açık seçik olmak gerekirse Avusturya'ya saldırıdan sonra, Avrupa siyaset ufku geri dönüşsüz bir şekilde kararmıştı. Her geçen gün, savaş korkusunu bir kat daha artırıyordu. Artık, daha başlamadan savaş olgusu gerçeklik kazanmıştı. Her köşe bucakta tartışılan, sürekli gündeme gelen, savaşın nasıl ertelenebileceği sorusuydu.

İşte, böyle bir tedirginlik ortamının, yeni *vatansızlık ve vatansızlar çağı*'nın en çarpıcı ölçüler içinde anlatıldığı *Zafer Anıtı*'nda, E.-M. Remarque'ın keskin vurgusu ilgi çekici: "Herkes korkuyu, özellikle şu son yirmi yıl içinde derinliğine duydu. Korku, bir Avrupa hastalığı!"

Evet, korku, iki savaş arası dönemin siyasal ve ideolojik kökenli bir hastalığıydı.

Gene bir başka yazar, bir İngiliz ozanı da, Thomas Mann'ın damadı W. Hugh Auden, geçirdiği İspanyol iç savaşı deneyiminden sonra, bu dönemi veren şiirlerini *Tedirginlik Çağı* başlıklı kitabında toplamadı mı?

Benzer şekilde, şu sırada da dünyamız yeni bir korku çağını yaşıyor. Ama günümüzün korkusu, 33-

39 arasında "sinirleri acıtırcasına Avrupalıların üstüne çöken, Avrupa için duyulmuş o büyük tasa"'ya tam benzemiyor. Birinciden çok daha etkili, çok daha yaygın, çok daha ağır. Şimdi korku, yalnız Avrupa'nın hastalığı değil. Tüm yeryüzünün ortak kaygısı. Beş kıta ve yedi denizin başının belası. Ama, korku, en çok Ortadoğu'nun dağlarını bekliyor. Kentlerinin, ovalarının, insanlarının üstünde. Koyu korku bulutu, bir karabasan gibi, kalın petrol damarlarının çıktığı vahut boşaldığı yüreğin tam üstüne çöreklenmiş.

Koşullar ne olursa olsun, yazarların, sanatçıların birer öncü olduğu tartışma götürmez. Onlar, bu kimlikle, her zaman ve her yerde çağlarının yürek atışlarını ellerinde duyuyorlar. İlk işaretleri önce hep onlar yakalar; onlar yorumlar, toplu dikkatleri önce onlar tehlikelerin üstüne çeker. Çünkü, herkesten çok yazarın sesi savaşların fırtınasında katılaşmıştır. Onların sorumluluğudur, toplumsal gündemin ilk maddesi.

Bir dönemde, yazarın sorumluluğunun ulaştığı en son nokta, arenada esirlerle arslanlar arasındaki dar alandı. Stockholm'de, Nobel Barış Ödülü töreninde, çağının bu ileri konumunu dile getiren Albert Camus, daha sonra Cezayir'in bağımsızlık savaşı karşısında susmayı yeğ tuttu. Böylesi ikircikli sonuçlara yol açabilen siyasal konum, bereket versin, daha sonraki yıllarda bir ölçüde geride kaldı. Şimdi durum kökten değişmiş görünüyor. Artık yazar, ara yerde bir *uzlaştırıcı*, arabulucu değil. O da esirlerle birlikte. O da, arslanlara, gladyatörlere ve İmparator'a karşı. Orta yerde ve dimdik ayakta. Gerekirse ayakta ölüyor. Neruda gibi. Direnerek. Ya da sürgünde.

Kimileri için acılı da olsa, gerçek o ki, çağımız başka bir seçeneğe, başka bir çözüme ne ömür tanıyor, ne de olanak.

Bu yüzden, barış gözcülüğü pahası ağır bir seçim. Çünkü yazar gibi yazarın deneyimi de, ateş ve savaşın içinden çıkıp bize ulaşıyor. Sözgelimi, Barbusse'ün ünlü başyapıtı *Ateş*. Bu roman, 14-18'in acılı siper savaşlarından, o ağır deneyimden ve yazarın toprağa karışmış öz kanından fışkırmadı mı? Ya İkinci Büyük Savaşta yiterek, göğün sessiz ve isimsiz ölüleri arasında yer alan *Savaş Pilotu*'nun yazarına ne demeli? Franco'nun barbarları tarafından kurşuna dizilen İspanyol ozanı Lorca'ya, ve aynı sonu paylaşmış tüm öteki düşünce ve kalem soylularına?..

Bununla beraber yalnız tehlikeyi, yalnız savaşları vermekle kalmaz yazar. Savaş sonrasını ilk müjdeleyen, kurulacak barışı ilk düşünen de gene odur: Simonov değil miydi, savaşın kudurganlığı içinde "Bekle beni!" diye haykıran. Sonra bu ses, büyüyen bir yankı zinciri halinde tüm cepheleri, en kuytu birlikleri ve sevdiklerine mektup yazan her askerin satırlarına kadar koca bir ülkeyi sardı. Dalgalandırdı.

Ama, yazarın birinci görevi, iş işten geçmeden kitleleri uyandırmak. Örneğin Bernanos, *Savaş Yazıları*'nda yalnız savaşı değil, savaşa varan siyah ve kaygan eğik düzlemi -Hitler'e iktidarın yolunu açan Avrupa burjuvazisini- de suçlar. Ancak, o sırada vakit çok geçmişti.

Nazi yükselişi sırasında Avrupa'nın tepki göstermekteki dramatik gecikmesine en çarpıcı bir dille Zweig'ın anılarında rastlıyoruz: 1934, Avusturya olayı, örneğin. Bir genel grevi gerekçe göstererek Şansölye Dolfuss'ün Viyana işçi mahallelerine ağır silahlarla saldırması. Üç gün üç gece ve ev ev süren küçük savaş. Zweig, tanıklık ettiği bu ağır kışkırtmayı -Avusturya'nın kendi eliyle bağımsızlığına kıyması- şöyle tanımlar: "Avrupa'da demokrasinin, İspanya iç savaşından önce, faşizme karşı kendini son kez savunması." Gerçekten bu saldırı, sonun başlangıcıydı. Örnek o ki, birkaç ay sonra da, "görevini yapan" Dolfuss nazilerce ortadan kaldırıldı.

Gerçi Zweig, kapıyı çalan bu kahverengi tehlike karşısında sustuğunu saklamaz, ama susmuştur. Dahası, bir adım sonra -İspanya iç savaşında- bir kez daha susmuştur. Güney Amerika yolunda varupunun uğradığı küçük İspanyol limanında, faşist asilerin ilk düzeniyle karşı karşıya gelir; olup bitenler ve olacaklar, artık apaçık bellidir. Ne var ki, gene de, kamarasına kapanıp, kısa bir süre sonra "yanıp yakılacak bu güzel ülkeye bir kez daha bakmayı içi götürmez". Çünkü, o sırada susmayı yeğ tutuyordu.

İstenirse, elbette örnekler çoğaltılabilir.

Ancak önemli olan, tarihin aynı koşullarda kendini yinelememesi. Geçmişte, kendi adalarını barış içinde yaşatmak için İngilizler nasıl Hitler'in işini kolaylaştırmışsa (peace for our time), bugün de Avrupa başta, tüm dünya benzer bir yanılgıya düşmemeli. Birincisi bir trajedi olmuştu; aynısı ikinci kez yinelenirse kaba güldürü olur.

Atlantik'in öbür yakasında ya da bu yakasında, beş-on kişinin oturup konuşması, masalara yumruklar vurması, boğaz damarlarını şişirerek mikrofonları titretmesi, şuraya buraya gözdağı vermesi, sonunda birtakım uğursuz kararlar alıp tüm dünya kıtalarının geleceğine, tüm insanların yaşamına bencilce yön çizmesi susarak karşılanamaz. Hoşgörüyle sineye çekilemez. Bu cehennem kumarına ve onu oynayan savaş çılgınlarına "dur!" demeyi bilmek gerekir.

O halde, sorabiliriz: Böyle bir sorumluluk perspektifinin aydınlattığı yolda, kokusu duyulan yakın tehlike karşısında yazarlarımız ne yapıyorlar? Dergi köşelerinde ya da ödül komitelerinin bekleme odalarında kendi küçük ve anlamsız savaşlarını sürdürmekten, birleştirici olmak yerine ayırıcı ve karalayıcı olmaktan başka nasıl bir işlev üstlenmişler? Ne gibi bir direniş ortaya koyuyorlar? Sorumluluk anlayışlarının ilk sınırı nerede başlıyor, son sınırı nerede bitiyor?

Çiçeği burnunda bir örnek vermek gerekirse, İran-Irak savaşı sıcak ve ciddi günler yaşadı. Üstelik yara, daha henüz kanıyor. Nasıl ve ne zaman son bulacak, o da belli değil. Savaş bölgemizi enikonu sarsmış durumda. Özellikle, önemli baskılara yol açtı. Beklenmedik ölçüde güç birikimini, askeri gerginliği de yanısıra getirmiş oldu. Ama, tüm bu tehlikeli gidişe karşın, onca yazarımızdan hangisi -kaleminin ve isminin ağırlığıyla- bu konulara ve tehlikeye değindi? Türk

edebiyatını Almanya'ya, Fransa'ya, İskandinav ülkelerine taşıyanlar, bölgelerinin sorununu ve Ortadoğu'nun uyandırdığı kaygıları Avrupa'ya ilettiler mi?

Diyelim, bu yapılamadı. Başka bir olasılık, acaba o gerçekleştirildi mi? Bölge yazarlarıyla, bölgenin tehlikelerini birlikte tartışmak; ulaşılan birtakım sonuçları ulusal kamuoylarının eşliğinde irdelemek; doğruyu yanlışı birlikte ortaya çıkarmak. Sözgelimi, Asya-Afrika Yazarlar Birliği'nin üyesi *bay suskunlar*?

Oysa yazar demek, ülkeler ve diller üstünde düşünce dayanışmasını herkesten önce gerçekleştirecek, gerçekleştirmesi gereken kişi demek değil mi?

Kuşkusuz, arkasına saklanılacak bir perde yok değil: "biz kendimizi Avrupalı sayıyoruz, Ortadoğulu değil" diyenler çıkacaktır. Doğal ki, bu savın sahibi "Avrupalılar"a saygıyla hak vermemek düşünülemez. Ancak, tüm zamanlar içinde en çok çağımızda Avrupa Ortadoğu'ya yaklaşmış bulunuyor. Günümüzde kimse, kendisini, şu yahut bu nedenle Ortadoğu'dan -bırakın Ortadoğu'yu, dünyanın öteki bölgelerinden- uzun uzadıya soyutlayamaz.

Kaldı ki, çok daha ağırlıklı bir başka kumar da Avrupa üstüne oynanmakta. Tarihin önem taşıyan tüm savaşlarının çıktığı güngörmüş Avrupa kıtasını felaket çiçekleri ile bezemek isteyenler bu niyetlerini açıklayalı, şunun şurasında, iki ay bile dolmadı. Bir ara unutulmuş yahut vazgeçilmiş bir proje iken, şimdi zehirli çiçeklerin zor kullanılarak bakımlı Avrupa bahçesine yerleştirilmek istenmesi, "Avrupalı yazarlarımız"da bir tepkiye yol açtı mı? Hayır! Oysa, tüm Avrupa -her düzeyde- bu tartışmayla çalkalanıyor: Kıtada elem çiçeklerine yer verilsin mi, yoksa verilmesin mi? diye.

Gene bir süredir, Ege Denizi'nin iki yakasındaki halkları sürekli birbirine karşı kışkırtan siyasetçiler, basın organları ve yarı-askeri yeraltı örgütleriyle birarada yaşıyoruz. Ama bu, bir barış içinde bir arada yaşama değil. Sözgelimi karşı kıyının ölçü tanımaz bir siyasetçisi, bir devlet adamı, "yakın adaların silahtan arındırılması düşünülemez" dedi. Bu söze bir başka ırkdaşı, çok yıllar önce, hakkettiği karşılığı vermekten çekinmemişti: Yazar Dido Sotiriyu, *Benden Selâm Olsun Anadolu'ya* isimli romanında, bir çeşit son söz gibi, "kardeşi kardeşe kırdıran cellatların Tanrı bin belasını versin" diye ilencini dile getirmişti. Yunan edebiyatının *Savaş ve Barış*'ı olarak nitelenen Sotiriyu'nun romanı, Rum asıllı bir Anadolu köylüsünün işgal yıllarında kendi hemşehrilerine, öbür Anadolululara karşı silah kullanmaya zorlanışını işlemekte; bir insanlık ve Akdeniz dramını sergilemekte.

Görülüyor ki, tehlikeyi önleyemez, gemleyemezse, yazar ancak bir ahır temizleyicisi olmak zorunda kalacak. Augias'ın yıllardır temizlenmemiş ahırlarını temizleyen bir Herakles gibi.

Yazar için çok boyutluluğun, evrenselliğe açılan kapının gizemli bir anahtarı da, yazarın çağına tanıklık etme yeteneğinde, cesaretinde ve kararlılığında saklı. İçinde yaşadığımız zamanın beklenmedik boyutlara ulaşabilecek siyasal fırtınaları önünde, yazar, yürek ve kalem namusunun kendisine dayattığı kesin "tavır alış"tan kaçamaz. Kaçmamalı.

Ünlülerimiz varlıklarını, değerlerini, külrengi susuşun atlas örtüsü altında saklamaktan artık vazgeçsinler. Elbette, her değerin deneyden geçeceği bir sınav günü olacak. İşte, şimdi, gün o gün! Dolayısıyla, barış gözcüsü olmak sorumluluğunu taşıyan yazarlarımız, tehlike şafağı sökmeden her olanağı kullanmalı, usanmaksızın yine kullanmalı. Göğün alçaldığı, ufukların alabildiğine karardığı bir sırada, yazar için bir eylem kılavuzu yalnız şu olmak gerek: Barışın korunması, tehlikelere karşı toplumların önceden uyanlması ve hazırlanması yönünde yapılabileceği bir daha, bir daha denemek ("try and try again" politikası).

Çağdaş arenanın kanlı kumları yerine tribünü (İmparator locasına yakın yahut uzak olmuş, ne önemi var?) seçen bir yazarın bir anda evrensel boyutlar kazanacak cehennemden arta kalacağını sanması, temelsiz bir iyimserlik olur. Geçen yıllar ve yaşanan deneyler, ağır bir bedel karşılığında olsa bile, vurdumduymazlar kervanının hiçbir yere varamadığını kanıtlıyor. Yakın geçmişte nice "ilgisiz" yahut daha doğru bir terimle tehlike karşısında yansızlık tezi şampiyonu, kısa bir süre içinde iğreti güvenlik şemsiyelerinin nasıl delindiğini çok iyi gördü. Ama, o zaman, önlenebilir tırmanma süreci çoktan başlamıştı.

Kuşkusuz, sözün özünü söyleyen, savaş belasını herkesden daha yakın yaşamış Polonyalı bir ozan. Diyor ki, yazarın göğsündeki alev koparılıp alınırsa, ondan geride ancak satırlarını örten kalın bir kül katmanı kalır.

Haksız mı?

TÜRKİYE'DE YAYIN DAĞITIM SORUNLARI

ANIL ÇEÇEN

Türkiye'de basının ve yayıncılığın tarihi çok eskilere kadar uzanmaktadır. Basımevinin getirilişinden sonra başlayan denemeler, Tanzimat döneminde batılı anlamda gazeteler düzeyine ulaşmıştır. Sonraki yıllarda daha da hızlanan gelişmeler Cumhuriyet döneminde çağdaş ölçülere varmıştır. Cumhuriyet devrinin içinde oluşan her dönem basın-yayın için değişiklikler ve yeni gelişmeler getirmiştir. Tek parti dönemi, çok parti dönemi, 27 Mayıs dönemi ve son on yıl her bakımdan birbirinden ayrılan özellikler taşımaktadır. Toplumsal gelişmelerle birlikte basında da sayısal ve niteliksel gelişmeler gözlemlenmektedir. Bugün günlük, haftalık ve aylık olmak üzere bin dolaylarında gazete ülkemizde yayınlanmaktadır.[1] Nüfus elli milyona ulaşırken, bin gazetelik bir basının günümüz koşullarında gereksinmeleri karşıladığı tartışmalıdır. Çok çeşitli sorunların bulunması ve bu sorunların çözümsüzlük noktalarında tartışılması, yıllar geçmesine karşın doğru dürüst önlemlerin alınmaması ve çözümleyici girişimlerde bulunulmaması, gelecek açısından bazı kuşkuların doğmasına ve karamsar yorumların ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Sayısal artış eğilimlerinin yanısıra basında büyük kentlerde merkezleşme, büyük organlar biçiminde tekelleşme, ofset yayın tekniğine yönelme, lotaryacılık ve piyangoculuk, değişik alanlarda sermaye yatırımları ve şirketleşme gibi çarpık kapitalistleşme sürecinin yarattığı, basını gerçek görevlerinden ve işlevinden giderek uzaklaştıran yozlaştırıcı yeni eğilimler de görülmektedir.

BASININ ETKİNLİK GÜCÜ

Yayın özgürlüğü denilince akla ilk olarak gazetelerin gelmesi, basın olgusunu birinci plana getirmektedir. Günlük yayın ve kitlesel etkinlik gücü basının önemini daha da artırmaktadır. Yayınların gerçek görevini yerine getirebilmesi için önkoşul özgürlük düzeninin varolmasıdır. Basında özgürlük tartışmaları Osmanlı yönetimine karşı başlamış ve Cumhuriyet döneminde de sürmüştür. Yüzyılı geçen bu savaşıma karşın özgürlükler açısından Türk basınının çağdaş dünyadaki yerini aldığını söyleyebilmek zordur.[2] Teknolojik gelişmeler, özgürlük düzeni ve içerik açısından yeni gelişmeler yaratamamıştır. Kamuoyu oluşturmak bakımından dördüncü güç olarak nitelenen basın, demokrasinin ilerleme sürecinde üzerine düşen görevleri tam anlamıyla yerine getirememiştir. Kapitalistleşmede geldiğimiz noktada basının giderek ekonomik güç merkezlerinin denetimi ve güdümü altına girmesi ondan beklenen işlevi, görevleri bundan sonra da belki de hiç yapamamasına neden olacaktır.[3]

1961 Anayasası, çağdaş bir metin olarak okuma, eğitim ve öğretim alanlarında özgürlükçü bir yapıya sahiptir. Anayasanın getirdiği bu özgürlüklerin çoğunluğu kağıt üzerinde kalmakta ve uygulamada gerçekleşememektedir. Toplumsal ve ekonomik gelişmeler daha önceden kontrol altına alınamadığı için istenmeyen sonuçlarla günümüzde savaşılmak zorunluluğu doğmaktadır. Anayasada güvence altına alınan eğitim ve öğretim özgürlüğünden herkesin yararlanamamasının nedenlerinin en başında yayın düzenindeki bozukluk yer almaktadır. Bu bozukluğu çelişkili bir yapıya sahip bulunan Türkiye'nin genel düzeninden soyutlamak olanaksızdır. Çeşitli devlet girişimleri yetersiz kalmış, engellenmiş ve plansız gidiş günümüze kadar gelmiştir.

BASINDA TEKELLEŞME

Basında son yıllarda ortaya çıkan tekelleşme hükümetleri, basın ve yayın alanında yeni düzenlemelere gitme konusunda ürkütmüştür. Hiçbir yönetici kadro büyük basın organlarını karşısına almak istemeyince sürüp gelen sorunlar çözümsüz kalmış ve tekelleşme yeni yeni sorunlar getirmiştir. Tekelleşme eğilimleri giderek örgütlenince ülkemizdeki haberleşme özgürlüğü giderek ortadan kalkma sürecine girmiştir. Büyük gazeteler kendi dağıtım örgütlerini kurmuşlar, kendilerine bağımlı yayınevleri oluşturmuşlar ve yayın piyasasını giderek kendi denetimleri altına almışlardır. Haberleşme özgürlüğünün yanısıra yayın özgürlüğü de giderek ekonomik koşullarla sınırlandırılmıştır. Yayın alanı büyük gazetelerin ekonomik tamamlanma örgütlenmesi ile basın alanının güdümü altına girmiştir. Yayının hammaddesi olan kağıt, büyük tekellerin elinde yasal ayrıcalıklarla toplanmış ve yaratılan karaborsa ile yayınevleri iflasa sürüklenmiştir. Büyük gazetelerin kendilerine bağlı olarak kurdukları yayınevleri bu durumda ön plana geçmiş, gazete için indirimli alınan kağıtlarla dergi ve kitap yayınlanarak piyasaya sürülmüş ve kendi kurdukları dağıtım kuruluşları ile bütün ülke düzeyinde dağıtımları sağlanmıştır. Ayrıca kendi dergi ve kitaplarının parasız ilan ve duyuruları da gazetelerde yayınlanınca büyük bir haksız rekabet durumu ortaya çıkmış ve gazetelerin yayınladıkları kitap ve dergiler yayın piyasasında ön plana geçmişlerdir. Tekelleşmenin basın alanından yayın alanına doğru gelişmesi ekonomik açıdan yayın özgürlüğünü darboğazlara sürüklemiş ve dolayısıyla sınırlamıştır. Yasalarda varolan bu özgürlük güçlü sermaye çevrelerinin tekelinde kalmış, bu çevrelerin dışında kullanılamaz bir duruma düşmüştür.

KİTAPÇILIK

Türkiye'de kitap yayıncılığı,büyük sermayenin ve gazetelerin kontroluna geçmeden önce, hızlı bir gelişme içine girmiş ve yılda yaklaşık olarak on bin dolaylarında piyasaya kitap çıkarabilmiştir. 27 Mayıs'tan sonra ise bu rakamın sürekli olarak üzerinde düzenli bir çizgi gösterebilmiştir. Köylere, öğretmenlere, kitaplıklara ve kuruluşlara açılan kitap kampanyaları piyasanın gelişmesine ve giderek kitap sayısının artmasına yolaçmıştır.[4] 27 Mayıs sonrasının seferberliği daha sonra gelen hükümetler tarafından kesilince ve giderek okumaya, kitaba karşı bir tutum işbaşına gelen hükümetlere egemen olunca yayın alanındaki gelişmenin soluğu kesilmiş ve son on yılda daha az kitap yayınlanır olmuştur. Son birkaç yılın çok hızlı enflasyonist gidişi ve ekonomik önlemleri parasal açıdan kitabı bir

lüks eşya durumuna getirmiştir. Son birkaç yılda gazeteler yayın alanına girerken, birkaç büyük yayınevi dışında kalan yayıncılar teker teker piyasadan çekilmek zorunda kalmışlardır. Kitap sayısındaki düşme yayınevi sayısına da sıçramıştır. Kağıt sorununun gün geçtikçe büyümesi, hammadde sıkıntısı, basım giderlerinin artması, PTT ücretlerinin astronomik düzeylere çıkması ve halkın ekonomik sıkıntı içinde kitaba ve diğer yayınlara daha az para ayırabilmesi Türkiye'de yayıncılığı büyük bir darboğaz ile karşı karşıya getirmiştir. Gazetelerin artan kağıda kendi ideolojileri doğrultusunda ucuz kitaplar basmaları, çocuklar için sürekli yayınlar yapmaları ve kendi doğrultularında dergiler çıkarmaları yayınevlerinden doğan boşluğun bu yoldan kapanmasına yol açmıştır.

DERGİCİLİK

Dergicilik alanındaki gelişmeler de, kitap alanından pek farklı değildir. Bir yanda tekelleşen kuruluşların dergileri piyasayı yüzbinler üzerindeki tirajlarıyla kaplarken, öte yandan ciddi yayın yapan dergiler piyasadan çekilmek zorunda kalmıştır. Yarım asırlık Akbaba yayın yaşamına son verirken, tekellerin çıkardığı mizah dergileri yüzbinlerin üzerinde satış olanağı bulabilmektedirler. Devletin ciddi dergilere olan abonesini kesmesi, Basın İlan Kurumu'nun dergilere verdiği ilanı kaldırması dergiciliğin ayakta durmasını sağlayan ortamı yoketmiştir. Düşün ve kültür çevrelerinin biraraya gelerek dergi çıkarması dönemi ise artık tarihe karışmıştır. Yayınevlerinin desteklediği dergicilik bile yaşayamaz durumdadır. Bu durumda büyük sermaye olmadan ve belirli sermaye veya tekel merkezleri tarafından desteklenmeden yaygın ölçekte dergi çıkarmak artık olanaksızdır. Siyasal grupların ve disiplinlerin yayınları belki bir oranda bunun dışında tutulabilir.[5] Yayın tekelleri bir piyasa araştırmasından sonra silahçılıktan modacılığa kadar hangi konuda dergi çıkarırsa çıkarsın bunu satabilmekte ve yaşatabilmektedir. Basın tekelleri son olarak kültür ve sanat alanına da el atmışlar, çıkardıkları renkli dergilerle piyasayı sarsmışlardır.

NİÇİN KAPANIYORLAR?

İşte burada sorunun can alıcı noktasına gelmiş bulunuyoruz. Gazeteden dergiye, kitaptan ansiklopediye kadar tüm yayınlar nasıl oluyor da artan ekonomik darboğaza karşın çıkabiliyorlar ve yaşamlarını sürdürebiliyorlar? Bu noktada yayınların dağıtım sorunu karşımıza çıkmaktadır. Dağıtım sorunu gazetelerde olduğu kadar diğer yayınlarda da ortaya çıkmaktadır. Bunu bir derginin kapanış yazısından görebiliriz:

"Dergi çıktı ve gerçekten de büyük ilgi gördü. En uzak il ve ilçedeki okura ulaşmak amacıyla elden ne gelirse yapıldı. Sayıları yedi yüzü aşkın kitapçı ve bayi adresi bulundu, dergiler her sayı düzenli olarak gönderildi. Bu kitapçı bayilerin çok azı dergiyi geri çevirdiler. Geri kalanlar isteklerini durmadan artırdılar, bunun için mektup yazdılar, telgraf çektiler, telefon ettiler. Dergi dokuzuncu sayısına kadar yalnız İstanbul, Ankara ve İzmir gibi üç büyük şehirdeki belirli kitapçı ve dağıtıcılardan parasını toplayabildi. Anadolu satıcıları çeşitli yazışmalara karşılık susmakta, parasını göndermemekte, fakat bu arada yollanan her sayıyı da eksiksiz çekmekte adeta direndi. Düşün dergileri yalnızca okurlarının desteği ile ayakta durur ve yaşarlar. Geçmiş yıllarda bu dergileri Anadolu satıcılarının batağından kurtarmak üzere Basın İlan Kurumu ilan vererek arka çıkardı. Bu olanak ortadan kalkınca bütün yük çıkaranlarla okur arasında paylaşılır oldu. Okur üzerine düşeni fazlasıyla yapmaktadır. İlgisini eksik etmemekte, dergisini düzenli olarak satın almaktadır ama aradaki satıcı gereken ödemeyi yapmamakla dengeyi bozmakta, hem çıkaranları hem de okuru zor durumlara sokmaktadırlar."[6]

Yayın dünyasının sorunlarını dile getirmek ve tüm yayınlarla ilgili eleştiri yazıları yayınlamak üzere çıkan ciddi bir dergi on sayı sonra kapanırken, bunun nedeni olarak dağıtımı göstermekte ve satış gelirinin kendisine ulaşamamasından yakınmaktadır. Bu dergilerde olduğu gibi kitaplarda da böyledir, gazetelerde de. Son on yılda Ankara'da çıkan üç ciddi gazete atılımı dağıtım sorunu yüzünden sonuca ulaşamamış ve birkaç ay içinde sermaye tükendikten sonra kapanmak veya kapalı devre yayına dönmek zorunda kalmıştır.[7] Dağıtım sorunu birkaç yönlü olarak ortaya çıkmaktadır. Önce çıkan yayının tüm satıcılara dağıtılması gerekmektedir. Daha sonra da satılanların parasının yayıncıya satılmayanlarla beraber geri verilmesi söz konusudur. Tekeller ve büyük kuruluşların yayınları dışında kalanlar dağıtılsa da her yere gönderilememektedirler; hele ciddi yayınlar büyük kentler dışına hiç gönderilmemektedir. Satılanların parası ise satıcı tarafından alıkonulmakta, yayıncı bu yoldan sermayesini döndüremediği için bir süre kuruluş sermayesi yetene kadar yayın işinde direnmekte, sermaye tükenince de alacaklarını alamadan yayın dünyasından çekilmektedir. Satılmayan yayınların geri gönderilmesi de bugünkü düzende işlememekte, bir süre içinde satılmayan yayınlar kilo ile kağıtçılara satılmaktadır. Tekeller ve büyük kuruluşlar dışındaki yayıncılar bir anlamda satıcılara çalışmaktadırlar ve satıcılardan yayıncıya gerekli para akışı söz konusu değildir. Bu tek yanlı düzen Türkiye'de yayın özgürlüğünü geniş ölçüde sınırlamaktadır.

YAZARDAN OKUYUCUYA

Dağıtım alanında görülen sorunlar satıcıların tutumu ile bitmemektedir. Şu sorunlar da kendini göstermektedir. Yayınevleri satıcılara farklı indirimler uygulamaktadırlar. Bu nedenle indirimi ve kazanç oranları yüksek olan yayınlar satıcılara daha cazip gelmekte, bunları vitrine çıkarmakta ve satışına öncelik tanımaktadırlar. Bazı bölgelerde satıcılar da müşterilerine özel indirim yapmaktadır. Bu durumda satıcıların yayınevlerinden istedikleri indirim oranları yüksek sınırlara ulaşmakta, ciddi kuruluşlar bu düzeylerde indirim yapamamaktadırlar. Yayıncı ile satıcı arasında bu yüzden çeşitli anlaşmazlıklar çıkmakta ve bazen satıcı istediği indirimi yapmayan yayıncının kitaplarını satmamaktadır. Türkiye'de eğitilmiş insan sayısının artmasıyla beraber kendiliğinden bir okuma piyasası genişlemesi doğmuştur. Ne var ki, giderek azalan yayın sayısı ve yayın ücretlerinin çok pahalı olması kitap ile okur arasında büyük bir sunu ve istem dengesizliği yaratmaktadır. Dağıtım düzensizliği bu dengesizliği giderek körüklemektedir. Yayın giderlerinin çok artması yazarların ücretlerini çok düşürmüştür. Bu durumda araştırmacı ve yazarlar daha çok para getiren işlere yönelmekte ve geçim sorunu nedeniyle yayın dünyasından çekilmektedirler. Ülkede varolan kül-

tür ve sanat potansiyeli bu yüzden kamuoyuna gerçek düzeyi ile yansıyamamaktadır. Sanat dünyasında ülkemizin geri kalış nedenlerinden birisi de yazar ve sanatçıların yaşamak için başka iş yapmak zorunda bırakılmalarıdır.

RENKLİ YAYINLAR

Bu sayılan sorunlara şunlar da ikinci planda eklenebilir: Yayınevleri arasında giderek artan sessiz rekabet sürümü ve satışı kolay kitap yayını yolunu gündeme getirmiştir. Dergi ve gazetelerde de bu kolaycı tutumu renkli yayınlarla izlemek olanaklıdır. Renkli ve hafif yayınların satışındaki kolaylık, dağıtıcı ve satıcıları da etkilemekte, bu tür yayınların dağıtımına ve satımına öncelik tanımaktadırlar. Kitap ve dağıtım piyasasında genel eğilim peşin para ile değil, açık hesap ve senetle çalışmaktır. Bu durum yayın piyasasına gelen bazı maceracıların istismarını kolaylaştırmakta, yayınevlerinin aleyhine olarak para kaybına yolaçmaktadır. Böylece yayın piyasası kendiliğinden tedirgin bir ortam olmaktadır. Mağaza giderlerinin yüksek oluşu nedeniyle dağıtıcı ve satıcılar küçük ve yetersiz yerlerde çalışmaktadırlar. Yayınların çokluğu ve çeşitliliği karşısında satıcılar kendilerine ulaştırılanlardan az sayıda almakta ve birkaç gün içinde satılmadığı takdirde bu yayınları geri göndermektedirler. Böylece kültür yapıtları belirli bir süre içinde okuyucuya ulaşma şansını yitirmektedirler. Satıcı ve dağıtıcıların siyasal düşünceleri de yayınların satışında etkin olmakta, dağıtıcı ve satıcılar karşı oldukları yayınlarla ilgilenmemektedirler. Kitap sergilerinde yapılan yüksek indirimler satıcıların satışlarını düşürmekte ve piyasayı karıştırmaktadır. Dağıtım düzeni yurdun her köşesine ulaşamamaktadır. Günlük gazeteler bile her yere zamanında ulaşamamaktadır. Bunun yanısıra kitap ve dergiler çok daha sınırlı bir alana dağılabilmektedirler. Sürümü kolay diye nitelenen renkli, magazin, tarihsel öyküler ve serüven romanları Anadolu'ya en çok dağılan yayınlardır. Düşünce ve kültür yayınları ise büyük merkezler dışına taşamamaktadır. Yerel koşullarda dağıtım da önemlidir. Belirli bölgelerde egemen olan siyasal düşüncelerin dışındaki yayınlar o bölgelere sokulmamaktadır. Milli Eğitim Bakanlığı ve Kültür Bakanlığı'na bağlı yayınevlerinin sayısı çok azdır. Her ilde bile bu bakanlıkların dağıtım ve satış örgütlenmesi tamamlanamamıştır. Yayınevlerinin, dağıtıcıların ve satıcıların kendi aralarında birleşerek örgütlenmeye gitmemesi ve örgütsel disiplin içinde sorunlara çözüm aramaması tüm girişimleri bireysel ve özel düzeyde bırakmakta öncelikli çözümler çerçevesinde ilgili kuruluşlarca bir birleşme ve ortak çalışma gerçekleşememektedir. Sınırlarımız içindeki çözümsüzlük dışarı ile ilişkilerde de görülmektedir. Dışarıdan gerekli yayınların getirilmesinde bir düzen olmadığı gibi, kendi kültür ve sanat yapıtlarımızın tanıtılması ve pazarlaması da dış ülkelerde yapılamamaktadır. Her yıl açılan kitap fuarlarına daha yeni yeni katılmamıza karşın bu alanda da bir ilerleme sağlanamamıştır. Devlet kitaplıkları yayın düzeyimizin çok gerisinde kalmıştır. Her dönemde siyasal düşüncelerle alınan yayınların dağıtımı bile tam yapılamamaktadır. Kültür ve düşünce yapıtlarını devlet belirli miktarlarda satın alarak tüm kitaplıklara dağıtımını yapmamaktadır. Kitaplık sayısı artmadığı gibi, alınan kitap sayısı da çok azdır. Devlet kitaplıklarının çağdaş bir düzeye getirilmesi vatandaşların okuma hakkı açısından kaçınılmaz bir zorunluluktur. Siyasal düşünce ayırımı yapılmadan belirli düzeyin üzerindeki tüm yapıtları devlet almalı ve kitaplıkları aracılığı ile halka sunmalı, tüm kitaplıklara dağıtmalıdır.

BİLİMSEL YAYINLAR VE SONUÇ

Üniversite ve yüksek okulların bilimsel yayınlarının dağıtımı da ayrı bir sorun olarak durmaktadır. Buralarda yayınlanan bilimsel nitelikli yapıtlar değil halka ulaşmak, ilgili kuruluşlara ve bilim adamlarına bile gitmemektedir. Bilimin topluma yayılması ve halkın bilimsel çalışmalardan yararlanmasının yanısıra, ilgili fakülte ve yüksek okulların birbirlerinden haberdar olmaları ve çalışmalarını izleyebilmeleri için üniversite ve yüksek okul yayınlarının yeterince dağıtımı zorunludur. Üniversite yayınları önemli ölçülerde artarken, basılan binlerce yapıt depolarda çürümeye terkedilmiştir. Bu sorun yasalar düzeyinde de çözümlenmemiştir.[8]

Yayınların dağıtımı sorununa nereden bakılırsa bakılsın, büyük bir başıboşluk ve karışıklık kendini göstermektedir. Yeterince düzenleme olmadığı için hem yayın özgürlüğü kağıt üzerinde kalmakta, hem de yayın için harcanan emekler boşa gitmektedir. Okuyucuya ulaşamayan yayınlar ya depolarda çürümekte, ya da toptancılara kağıt olarak satılmaktadır. Böylece ulusal servet açısından da çok büyük kayıplar doğmaktadır. Yıllardır bu alanda sürüp gelen sorunlara el atmanın zamanı çoktan gelip geçmiştir. Sorunları tek tek ele almanın da yeterli olmadığı çeşitli denemelerden sonra anlaşılmıştır. Artık bu noktada dağıtım sorununun, yukarıda sayılan alt sorunların bir bütünsel çerçevede ele alınmasıyla çözülebileceği söylenebilir.

BİR ÖRNEK - BİR ÖNERİ

Dağıtım sorununun çözümünün ancak bir yeni örgütlenme biçiminden geçeceği artık çoğunluk tarafından benimsenir olmuştur. Yalnızca bu örgütlenmenin hangi biçimde olacağı konusunda çeşitli yaklaşımlar vardır. İki yıl önce, zamanın hükümeti sorunu çözümleyebilmek amacıyla "Anadolu Dağıtım" adı altında bir şirket kurmuş ve Ziraat Bankası, Turizm Bankası, Emekli Sandığı, Gima ve Anadolu Ajansı gibi kuruluşları bu şirketin kurucusu yapmış, onların temsilcilerinden oluşan bir yönetim biçimi öngörmüştür. Bir milyon lira gibi cılız bir sermaye ile kurulan şirket dağıtım işinin büyüklüğü karşısında zayıf kalmış ve hiçbir gazete veya yayınevi dağıtım için bu şirkete başvurmamıştır. İlgili kuruluşlarla bağlantı kurmadan tepeden inme örgütlenen bu şirket havada kalmış, dağıtım amacıyla kurulduğu halde şimdi giderlerini karşılamak üzere reklamcılığa ve ithalatçılığa yönelmiştir. Şirketin bugünkü yönetimi tasfiye istemesine karşın, varolan sorunlar nedeniyle bunu bile gerçekleştirememektedir. "Anadolu Dağıtım" deneyi sorunun şirketleşme yolu ile bazı bankalardan sermaye ve kredi almakla çözümlenemeyecek kadar geniş olduğunu ortaya koymuştur.

Türkiye'de ortaya çıkan dağıtım sorunlarının çözümü için bizim önerimiz YAYIN DAĞITIM KURUMU adı altında bir kamu kuruluşunun kurulmasıdır. Bu kuruluş sorunun geniş boyutlu araştırılmasından sonra hazırlanacak bir yasa ile Basın İlan Kurumu gibi

kurulabilir.[9] Dağıtım alanındaki düzensizlik ve keyfiliğin önlenebilmesi için devletin bu konuya artık ülke gerçekleri doğrultusunda el atması gerekmektedir. Basın İlan Kurumu gibi bir kamu kuruluşu bir oranda özerk sayılabilecek bir yapıda başarılı çalışmalar yapabilmektedir. Benzer nitelikte bir özerk yapı Yayın Dağıtım Kurumu için de düşünülebilir. Gerek basın, gerekse yayın alanlarında ortaya çıkan tekeller, sorunu kendi çıkarları açısından çözümleyebilmektedir. Satıcılara elbise gibi çeşitli hediyeler vermekten tutun da, onlara arsa ve para dağıtmak gibi girişimleri tekelci merkezler yürütebilmekte ve kendi dağıtımlarını böylece çevreye çıkarlar sağlayarak güvence altına almaktadırlar. Satıcılar tekelci merkezlerin dağıtım ordusu durumuna gelince artık o merkezler dışında kalan yayınların ister gazete, ister dergi veya yapıt olsun dağıtılması söz konusu olmamaktadır. Tekelci eğilimlerin dağıtım boşluğunu kendi çıkarları doğrultusunda doldurmaya çalıştığı bir ortamda devletin özerk bir kurumlaşmaya gitmesi kaçınılmaz görünmektedir. Kamu ekonomik kuruluşlarının dar politikanın aracı durumuna geldikleri anımsanırsa böyle bir yapı düşünülmemelidir. Aksi olursa iktidarların düşüncesi doğrultusundaki yayınların dağıtımı için bu kurum araç olacaktır. Özerk yapının biçimi ve işleyişi ülke gerçekleri doğrultusunda iyi düşünülmeli ve Anayasa'daki yayın özgürlüğü doğrultusunda her türlü yayının her yere dağıtımını yasa ile güvence altına almalıdır.

Yayın Dağıtım Kurumunun genel kurulu, ilgili basın kuruluşlarının, yayınevlerinin, dergilerin ve kuruluşların temsilcilerinden demokratik bir yapı ile oluşturulmalıdır. Ne var ki, gözetilecek ölçütlerle siyasal girişimlerle bozulamayacak bir denge genel kurula kazandırılmalıdır. Basın ve yayın alanında çalışanların, emekçilerin, sendika ve meslek kuruluşları işverenlerin kuruluşları ile beraber bu genel kurulda eşit oranda temsil edilmelidir. Yönetim kurulu ise genel kurulda temsil edilen kesimlerin belirli oranlardaki temsilcilerinden birkaç yıl için genel kurulca seçilmelidir. Böylece kendiliğinden işleyen bir mekanizma kurulursa hükümetlerin siyasal girişimleri ile genel kurul toplanması ve yönetim kurulu seçilmesi önlenmiş olacaktır.

Yayın Dağıtım Kurumu, kuruluşunda çok büyük sermaye ile kurulmalıdır. Tekelci merkezlerin karşı çıkmaması için dağıtım alanında tekel bu kuruma tanınmamalıdır. Ne var ki diğer dağıtım kuruluşları ile başedebilmesi ve gerçekten dağıtım yapabilmesi için bu kuruluş sermaye açısından çok güçlü oluşturulmalıdır. Kuruma posta ücretlerinde ve diğer devlet hizmetlerinde indirim tanınarak güçlü kılınabilir. Piyasada çalışan özel kuruluşlar gibi hareket edebilmesi için bürokratik engellerden kurum uzak tutulmalıdır. Diğer dağıtım kuruluşları ile başedebilmesi için uçak, kamyon, minibüs gibi dağıtım araçları ile kurum donatılmalıdır. Ancak modern ulaşım araçlarının verilmesiyle kurum yeterince dağıtım yapabilir. Dağıtım işlemi yüzde onbeş veya yirmi hisse üzerinden yapılmalı ve bu para kuruma gelir olarak kalmalıdır. Bu gelir ile kurumun yaşamını sürdürebilmesi sağlanmalıdır. Kurumun genel merkez ve ülkedeki büyük merkezlerde kurulacak şubeler düzeyinde bir örgütlenmesi olmalıdır. Şube olmayan yerleşme merkezlerinde temsilcilikler kurularak dağıtım işlemi her bölgede yürütülmelidir. Ayrıca dağıtılan yayınların reklam ve tanıtımı ile ilgili bir bölüm de kurulabilir. Bu bölüm her ay çıkardığı bültenlerle okuyucu kitlesine dağıttığı yayınları duyurmalıdır. Yayınevlerinin yanısıra üniversite yayınları ile özel yayınlar da kurum tarafından ele alınmalıdır. Yurtiçi yayın dağıtımı yanısıra yurtdışındaki önemli merkezlere de Türk yayınlarının dağıtımı gene kurum tarafından ele alınmalıdır. Gazeteden dergiye, kitaptan broşüre kadar her türlü yayın bu kurum tarafından dağıtılmalıdır. Ancak bu noktadan sonra ülkemizde bir yayın özgürlüğünün varlığından söz edilebilecektir.

Genel olarak benimsenen bir kanıya göre, bir toplumun sosyo-ekonomik yapısı o toplumun okuyacağı gazeteyi ve diğer yayınları belirlemektedir.[10] Toplumumuzda çok hızlı bir kapitalistleşmeyle beraber tekelleşme de başlamıştır. Dünya tarihi tekelleşen toplumlarda tekelci merkezlerin düşünce ve yayın özgürlüğünü kaldırdığı çeşitli örneklerle doludur. Ülkemizde de bu aşamaya gelinmeden önce gereken önlemlerin alınması özgürlükler açısından zorunlu olmaktadır. Bu nedenle, sınırlı da olsa sermaye merkezleri dışında sürdürülen yayıncılık çalışmalarının desteklenmesi ve yaşatılması gerekmektedir. Bunun da yolu bütün yayınları ülkenin her bölgesine dağıtarak okuyucuya ulaştırmak ve satışlarını sağlayarak yayın çalışmalarının ayakta durmalarını ve yaşamalarını sağlamaktan geçmektedir.

1- Yazgülü Akdoğan, Günümüz Türk Basını, Yıllık, Basın Yayın Yüksek Okulu Yayını 1977,-78, Ankara, s. 4
2- Cevdet Perin, Tarih Boyunca Düşünce ve Basın Özgürlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul 1974, s. 89.
3- Hıfzı Topuz, Türk Basın Tarihi, Gerçek Yayını, İstanbul 1973, s. 253.
4- Nurer Uğurlu, "Mavi Çizgi" ve Kitap Gönderme, Cumhuriyet, 23 Mayıs 1971
5- Anıl Çeçen, Türkiye'de Dergicilik, Barış, 17 Mayıs 1972
6- Bir Derginin Kapınışı, Günümüzde Kitaplar Dergisi, Sayı 1-, Şubat 1974, s. 7
7- Yenigün, Yeni Halkçı ve Yeni Ulus Gazetelerinin deneyleri
8- Yaşar Karayalçın, Üniversitelerimizin Yayın Siyaseti, Milliyet Gazetesi, 27 Ekim 1974
9- Anıl Çeçen, Türkiye'de Basın ve Dağıtım Sorunları, Halkevleri Dergisi Basın Sayısı, Sayı 102, s. 2-7, Nisan 1975
10- Önder Şenyapılı, Cumhuriyetin 50. Yılında Türk Basını, Cumhuriyet Gazetesi, 19 Ekim 1974.

DÜZELTME: Sayfa 43'te, Fotoğraf başlıklı yazımızda, ikinci sütun, ikinci paragraf başındaki cümle, "Resimde Picasso, müzikte Stravinsky, fotoğrafta Bresson gibi ustalar, kendilerini özgür düşünceye açarlarken klasikte esas olan kuralları gözardı etmemiş, ..." şeklinde olacaktır. Düzeltir, özür dileriz.

HENRI CARTIER - BRESSON DÜNYANIN DEGİŞİMİNİ İZLEYEN ADAM

Derleyen ENİS ÖZBANK

Anlamlar dolu bir dünyada yaşıyoruz. Bizi çevreleyen canlı-cansız tüm nesnelerden haberdar olmak istiyoruz, insan ve onun çevresindeki bu kargaşayı biri çıkıp sanatsal bir göz ile düzenlemeli ve tüm gerçekliği ile bize sunmalı. Henri Cartier-Bresson, yetmiş yılı aşkın bir süredir bu gerçekliği biz insanlara en iyi biçimde sunma mücadelesi içinde olan bir sanatçı.

Henri-Cartier-Bresson, 22 Ağustos 1980'de Chanteloup' da doğdu.

1922-23 yıllarında Fenelon okuluna ve Condorcet Lisesine devam eden fakat diploma almaya layık görülmeyen Bersson'u asıl ilgilendiren resim sanatıydı. Bu nedenle 1927-28 yıllarında Andre Lhote atölyesinde resim çalıştı.

1931'de Fildişi kıyısında kaldı ve dönüşünde Avrupa' dan geçerek uğradığı yerlerde fotoğraf çekmeye başladı. İlk eserleri Newyork ve Modrit'te halka sunuldu ve beğeni kazandı. İlk röportajı da "Vu" dergisinde yayınlanan sanatçı, 1934 yılında Meksika'da fotoğrafçı olarak etnoğrafik bir kazıya katıldı. 1935'te Amerika'ya yerleşerek Paul Strand'la beraber sinema öğrenimi gördü. İki yıl süreyle yönetmen Jean Renoir'a asistanlık yaptı. 1937'de, İspanya Cumhuriyeti'ndeki hastanelerle ilgili "Victoire de la vie" adlı dokümanter filmini gerçekleştirdi.

1940 yılında Almanlar tarafından esir alındı; iki başarısız girişimden sonra üçüncüsünde kaçmayı başardı. 1943 yılında savaş esirlerinin kaçmalarına yardımcı olan "MNPGD" gizli dayanışma örgütü içinde çalışırken, bir yandan da, yayıncı Braun için, Matisse, Bonnard, Braque, Claudel gibi sanatçıların portrelerini çekti.

1944-45 yıllarında, işgal altındaki Fransa'nın ve Paris'in kurtuluşunu fotoğraflayan bir grup profesyonel fotoğrafçıya katıldı. Yine aynı yıllarda, vatana dönen savaş esirleri ve hudut dışı edilenlerin öykülerini anlatan "Dönüş" adlı dokümanter filmini çekti.

1946'da "Posthumous" sergisini tamamlamak için ABD' ye döndükten sonra, Andre Capa (Bob), David Seymour (Chim) ve George Rodger ile birlikte "MAGNUM" fotoğraf ajansını kurdu. Üç yıl süreyle Uzak Doğuda -özellikle Hindistan, Çin ve Pakistan-, 1952-53 yılları arasında da Avrupa'da çalıştı...

1954 yılında, ilk batılı fotoğrafçı olarak Sovyetler Birliği'ne davet edildi. Çin Halk Cumhuriyeti'nin onuncu yıl kutlama törenleri için, üç ay Çin'de kalan Bresson, 1960 yılında röportaj çekimi için Küba'ya geçti. Kısa sürelerle Meksika, Japonya ve Hindistan'da kaldı. Fotoğraflarının dağıtım hakkını vererek 1966 yılında MAGNUM fotoğraf ajansından ayrıldı.

1970 yılında CBS için iki dokümanter film yapan sanatçı, 1973 yılına kadar zamanının büyük bölümünü resim yaparak geçirdi ve fırsat buldukça da fotoğraf çekti. Oxford Üniversitesi Onur Doktorluğu belgesi, Fransız Fotoğrafçılar Birliği ve Alman Fotoğrafçılar Birliği ödülü bulunan sanatçı, Gandhi'nin ölümüyle ilgili yaptığı röportaj (1948) - 1954, 1960 ve 1964'te yaptığı Rusya, Çin ve Küba röportajları için olmak üzere, dört Yabancı Basın Kulübü ödülü almıştır.

Resimde Picasso, müzikte Stravinsky, fotoğrafta Bresson gibi ustalar, kendilerini özgür düşünceye açarlarken klasikte esas olan kuralları gözardı etmiş, yapıtlarında sadelik, uyum, oran, duygu ve düşünceyi anlamlı bir biçimde kaynaştırarak çağımıza ışık tutmuşlardır.

Henri Cartier-Bresson'un ustalığındaki giz, salt gerçeklikle kalmayıp çok iyi bir seçici olmasından; izleyicinin bir sonuç çıkartabileceği görsel öğelerin en seçkin bir biçimde düzenlendiği 'an'ı yakalamadaki ustalığından kaynaklanıyor.

L'imaginaire d'apres Nature

Fotoğraf sanatı doğuşundan bu yana özünden hiçbir şey kaybetmemiştir, değişen salt teknik verilerdir. Benim çalışmalarımda teknik hiçbir zaman birincil sorun olmamıştır.

Fotoğraf, uygulaması kolay gibi gözüken bir uğraş görünümündeyse de; gerçekte çok yönlü, içinde birçok belirsizlikleri barındıran bir olgudur. İçinde bulunduğu çevre şartları, ekonomik baskılar, özellikle insanın üretememe sıkıntısı bu alanın uygulayıcılarını kaçınılmaz olarak kameralarıyla bu gerçekleri kaydetmeye itmektedir.

"Düzmece" veya sahne fotoğrafçılığı beni hiç ilgilendirmiyor. Eğer bir yorum yapacaksam, psikolojik ve sosyolojik olgulara yönelmek isterim. Birçokları evvelden planlanmış konuları bulmak için yola koyulurlar. Benim yaklaşımımda kamera; bir not defteri, 'an'ı saptamada bir sezgi aracıdır. 'An'ı yakalamadaki ustalık, bence vizörden (bakaç) görülen görüntüleri çok kısa bir zamanda görsel bir biçimde düzenleyebilme ve anlık kararlar alabilme yeteneğidir. Bu eylem; uz disiplini, duyarlık, yerleşik bir geometri anlayışını, herşeyden önce de konsantrasyonu gerektirir. Kişi bu yöntemle çok sade bir anlatım biçimine ulaşabilir. Fotoğraf çeken kişiler,konularına ve kendilerine karşı çok saygılı olmalıdırlar.

Fotoğraf çekmek, kişinin nefesini tuttuğu, bütün benliği ve yetenekleriyle kendini bir noktaya yoğunlaştırdığı, gerçekle yüzyüze geldiği andır; görüntünün oluştuğu bu an, fotoğrafı çekene fiziksel ve entelektüel bir haz verir.

Saniyenin bölümleri arasında gerçekleşen fotoğraf çekme eylemi içinde, formlar görsel bir biçimde düzenlenirken iyi bir anlatım da aranır. Kişi kafasını, gözünü ve kalbini tek bir düzleme getirmek durumundadır.

Benim anladığım kadarıyla, fotoğraf çekmek bir anlayış biçimidir. Diğer görsel anlatım biçimlerinden de ayrı düşünülemez. Kişi kendini bu yol ile özgürlüğe açar, dogmatik ve sınırlı düşünmeye kapar.

Fotoğraf bir hayat tarzıdır.

Henri Cartier-Bresson

Karikatür

